


Les Maîtres de l'Art

# BOTTICELLI

TS

# BOTTICELLI

# LES MAITRES DE L'A

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-AR

---

## VOLUMES PARUS :

**Reynolds**, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

**David**, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée de Versailles.

**Albert Dürer**, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.

**Rubens**, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.

**Holbein**, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

**Claus Sluter**, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

**Michel-Ange**, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

**Géricault**, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée de Versailles.

**Verrocchio**, par Marcel REYMOND.

## VOLUMES EN PRÉPARATION :

**Phidias, Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Botticelli, Ghirlandajo, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Prudhon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc.**

Par

Paul ALFASSA; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond BOUYER; Max. COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. DURAND-GRÉVILLE; le comte Paul DURRIEU, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire; Louis GILLET; André HALLAYS; Maurice HAMEL; HAUVETTE, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre MARCEL, docteur ès-lettres; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de NOLHAC, conservateur du musée de Versailles; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; RABIER, directeur de l'enseignement secondaire; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre; Teodor de WYZEWA; etc., etc...

---

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

# BOTTICELLI

PAR

CHARLES DIEHL

Correspondant de l'Institut.
Professeur adjoint à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.





PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

*28, rue du Mont-Thabor, 28*



# PRÉFACE

Depuis le jour où Ruskin découvrit Botticelli et où les préraphaélites saluèrent en lui un ancêtre, le grand peintre florentin a retrouvé parmi nous une gloire égale, sinon supérieure, à celle que jadis il connut parmi ses contemporains. Peut-être pourtant, dans l'admiration dont nous l'entourons, entre-t-il plus de snobisme que de connaissance exacte et approfondie de son œuvre, et peut-être aussi, dans les trois ou quatre tableaux fameux auxquels on revient sans cesse quand on prétend le juger, les commentateurs ont-ils introduit beaucoup plus d'intentions, subtiles ou profondes, que l'artiste n'en voulut mettre en réalité.

On s'est donc efforcé ici de se dégager des idées toutes faites, des phrases convenues qui ont cours sur *le Printemps* et sur quelques *Madones* célèbres ; et en étudiant sans parti pris l'ensemble des ouvrages du maître, peut-être l'a-t-on trouvé quelque peu différent de ce qu'on nous le représente d'ordinaire, plus complexe, plus varié, plus inégal, et d'ailleurs non moins intéressant. Il est piquant de constater que

Botticelli, dont nous louons si volontiers les délicatesses presque maladives, les fragiles élégances, l'inquiète et mystérieuse nervosité, fut jugé par ses contemporains, au temps où il était à l'apogée de sa gloire, comme « un peintre excellent, dont les créations ont *un air viril* », et qu'il mérita ce jugement. Non sans doute que je veuille méconnaître tout ce qu'il y eut en lui de fantaisie poétique, de rêverie tendre, de mystique mélancolie : on ne saurait oublier pourtant que, pendant une période notable de sa vie, le maître se révéla l'égal des réalistes les plus illustres de son temps. Ce n'était point là sans doute, je le veux bien, le fond intime de sa nature ; mais cela montre à quel point son souple et impressionnable génie ressentait les influences des milieux qu'il traversait.

C'est précisément pour cela qu'on s'est appliqué ici à replacer Botticelli dans le cadre historique où il vécut. Ce n'est point, en effet, une chose banale que le même homme ait été tour à tour le familier des Médicis, l'ami des humanistes épris de l'antiquité païenne, et le disciple passionné de Savonarole, un poète épris d'idéal et le rival de Ghirlandajo, qu'il ait, du même pinceau, représenté les visions charmantes de la mythologie classique, les effigies sincères et précises de ses contemporains et les conceptions tendres ou douloureuses du christianisme. Sans doute, de cette facilité à se transformer et à s'adapter on sera tenté de conclure peut-être que ce peintre

original et délicieux fut un penseur moins profond qu'on ne le croit communément. Il n'importe. Ce qui fait l'intérêt de Botticelli, c'est justement d'avoir, mieux que tout autre, représenté les aspects, parfois contradictoires, de l'âme florentine du *Quattrocento*, d'avoir, mieux que tout autre, symbolisé l'esprit de cette Renaissance, qui à l'enthousiasme pour l'antiquité retrouvée unissait toujours la ferveur mystique et l'inquiète mélancolie de la religion chrétienne.

Et c'est pourquoi aussi, pour bien comprendre le caractère de l'homme et l'évolution de son génie, il a sem blé essentiel, si difficile et si pleine d'incertitude que soit parfois cette étude, d'étudier l'œuvre de Botticelli dans son développement chronologique. Ainsi on saisira mieux, je pense, les raisons qui, dans l'histoire de l'art, font de Sandro un artiste unique, et l'on comprendra comment cette monographie de peintre peut apporter quelques clartés sur l'histoire de la civilisation.





Cliché Alinari.

Le Retour de Judith (entre 1470 et 1474).

Musée des Offices, Florence.



# CHAPITRE PREMIER

Florence vers le milieu du xve siècle. — Naissance et formation artistique de Botticelli. — Le caractère. — Les premières œuvres (1444-1474).

## I

Vers le milieu du xve siècle, entre les années 1440 et 1460, Florence, sous le gouvernement de Cosme de Médicis, était la capitale artistique et intellectuelle de l'Italie. Pour suffire à la multitude des constructions publiques et privées, religieuses et profanes, dont se couvrait alors la riche et orgueilleuse cité de l'Arno, les architectes les plus illustres, les sculpteurs les plus glorieux, les peintres les plus célèbres, rivalisaient de zèle et de génie créateur.

Après avoir achevé la coupole de Sainte-Marie-de-la-Fleur, « le plus grand problème de construction, comme on l'a dit, qu'ait résolu le xve siècle », Brunellesco venait, à San Lorenzo et à Santo Spirito, de retrouver le type de l'ancienne basilique chrétienne ; il avait, à la sacristie de San Lorenzo et à la chapelle des Pazzi,

créé un modèle, admirable de proportions et de décor, de la construction en forme de croix grecque, couronnée d'une coupole circulaire; il avait édifié enfin, pour les Pazzi et pour les Pitti, deux des plus beaux palais de Florence. Auprès de lui, Michelozzo bâtissait pour les Médicis le superbe palais de la Via Larga, dont Donatello décorait la cour intérieure, dont Gozzoli enluminait la chapelle de fresques pittoresques et charmantes, et Alberti commençait pour les Ruccellai une élégante demeure, où se révélaient les goûts raffinés de la nouvelle société florentine. Tandis que Ghiberti achevait les portes de bronze du Baptistère, Donatello, associant à l'étude des monuments antiques l'amour passionné de la nature et de la vérité, créait pendant cinquante ans une succession de chefs-d'œuvre; et, à sa suite, avec moins de fougue réaliste et de farouche grandeur, les Rossellino, les Desiderio da Settignano, les Luca della Robbia continuaient, à un rang plus modeste, l'effort du maître puissant qui avait proprement renouvelé la sculpture en Italie. Et à tous Cosme de Médicis, l'habile et audacieux banquier qui dans son attitude de Mécène voyait un subtil instrument de règne, accordait avec une intelligente générosité sa protection, sa faveur, son amitié.

Dans son vaste et splendide palais, tout plein de collections merveilleuses, où il se plaisait à rassembler à prix d'or les marbres, les camées, les médailles antiques, les manuscrits précieux et les livres rares,

il accueillait avec une égale bienveillance les artistes et les lettrés. Les grands humanistes de l'époque, les Léonard Bruni, les Marsuppini, les Niccoli, les Pogge étaient ses familiers ; quand le Grec Gémiste Pléthon lui révéla Platon, il institua, sur ses conseils, l'Académie platonicienne et il confia au jeune Marsile Ficin le soin de traduire en latin les œuvres du « divin » philosophe athénien. Et de même, il eut pour amis et pour clients Brunellesco, Michelozzo, Donatello, Paolo Uccello et Andrea del Castagno, Fra Filippo Lippi et Gozzoli : homme véritablement supérieur, qui ne fonda pas seulement la grandeur politique de sa maison, mais qui, en encourageant les novateurs et en mettant sous leurs yeux les meilleurs modèles, assura à Florence, par son habile et prudent mécénat, un éclat incomparable et une incontestable suprématie.

Si l'on essaie de démêler les tendances caractéristiques de ce grand mouvement intellectuel et artistique, deux traits frappent surtout l'attention.

Ce qui apparaît avec une égale puissance, en tous ces esprits du milieu du xv[e] siècle, c'est le goût de l'antiquité retrouvée, l'amour de la nature vivante et du vrai. On a rappelé bien des fois ce fameux voyage que firent à Rome, vers 1403, Brunellesco et Donatello, et où la vue des monuments antiques leur apporta la révélation d'un art inconnu, et tout le monde d'idées et de sensations nouvelles que dut la première Renaissance à la pensée gréco-romaine

réveillée par les humanistes. On a dit souvent aussi le grand essor que, sous l'influence des sculpteurs en particulier, le réalisme prit dans l'art du XV^e siècle, et comment « l'étude attentive des manifestations de la vie, l'analyse émue des phénomènes naturels, l'amour naïf et profond de la vérité, deviennent alors le trait commun qu'on retrouve plus ou moins dans toutes les écoles [1] ». Pourtant, malgré l'affaiblissement apparent de la foi, malgré le tour païen des idées et des âmes, la tradition chrétienne du moyen âge mettait encore sur beaucoup d'esprits une empreinte profonde ; le mysticisme d'un Fra Angelico n'est point, dans la Florence du *Quattrocento*, chose aussi rare, aussi exceptionnelle qu'on le pourrait croire ; et ceci doit être retenu, si l'on veut comprendre comment au principat des Médicis a pu sans transition succéder, même temporairement, le dur gouvernement d'un Savonarole. Et c'est précisément ce double aspect, d'abord un peu contradictoire, ce mélange de paganisme et de christianisme, de réalisme et de mysticité, qui fait l'intérêt suprême de la Renaissance florentine.

Si l'on considère, comme il convient ici plus particulièrement, la peinture, si l'on tente de déterminer les courants principaux qui entraînaient les artistes florentins vers le milieu du XV^e siècle, on y constatera les mêmes traits caractéristiques que je viens de signaler.

1. Lafenestre, *la Peinture italienne*, p. 132.

Au contact des chefs-d'œuvre antiques, les peintres avaient vivement senti l'imperfection de leurs images, ils avaient pris plus fortement l'idée et le besoin de la beauté. Jadis, les pieux maîtres du *Trecento* songeaient surtout, quand ils peignaient, à édifier les âmes; maintenant, selon le mot d'un de ces théoriciens de l'art dont l'apparition à cette époque est un fait si plein de signification, on comprend, comme dit Alberti, que les choses valent d'être représentées pour leur beauté propre. Maintenant, on aime la vie pour elle-même, dans toutes ses manifestations, les plus familières même ou les plus brutales; on s'essaie et l'on éprouve une joie profonde à en reproduire les pittoresques et complexes aspects. Et c'est pourquoi, tandis qu'un Fra Angelico s'attarde dans les rêveries pittoresques et charmantes, dans les procédés surannés de l'âge antérieur, la foule des novateurs s'applique, avec une opiniâtreté enthousiaste, à résoudre les problèmes techniques qui permettront de traduire plus exactement la nature et la vie.

Déjà Masolino, et surtout Masaccio, avaient montré dans leurs œuvres toute la science qu'ils possédaient de l'anatomie, toute l'attentive étude qu'ils avaient faite du corps humain et de ses mouvements. A leur suite, d'autres chercheurs poursuivent, avec une laborieuse ténacité, toutes les recherches qui peuvent perfectionner les moyens d'expression de l'art. Un Paolo Uccello passe la meilleure partie de sa vie

à analyser les lois de la perspective; un Andrea del Castagno s'essaie à rendre la figure humaine avec un réalisme puissant, souvent brutal; d'autres artistes, sculpteurs et orfèvres autant que peintres, font de ces études scientifiques la marque même de leur originalité. Dans l'atelier des Pollaiuoli ou de Verrocchio, il n'est question que de l'anatomie, de la perspective, du clair obscur, des meilleurs procédés pour composer et lier les couleurs. Les peintres étudient les traités d'Euclide, comme les architectes étudient les ouvrages de Vitruve; et de grands artistes comme Alberti se font théoriciens, pour tracer à la peinture son rôle, ses devoirs et son idéal. Grâce à cette activité méthodique, grâce à ces investigations précises, à ces initiatives hardies, « les heureux génies du siècle suivant allaient pouvoir grandir à leur aise et s'épanouir librement dans un milieu merveilleusement préparé[1] ».

En attendant, dans la Florence de 1450, le naturalisme triomphait, uni à l'admiration incontestée de l'antiquité. Regardez les grands maîtres de ce temps. C'est un Filippo Lippi, dont le réalisme naïvement hardi a su mettre une grâce charmante dans l'observation attentive et souriante de la vie. C'est un Piero della Francesca qui, à l'école des Castagno et des Uccello, a pris le goût des raccourcis hardis, de toutes les curiosités de l'anatomie et de la perspective. C'est un Benozzo Gozzoli, anecdotier d'une

1. Lafenestre, *op. cit.*, p. 135.

verve pittoresque et inépuisable, d'une grâce surprenante et d'une vivacité exquise. C'est un Pollaiuolo, peintre sévère et dur, poussant jusqu'à la brutalité la recherche de l'expression réelle, et dont la peinture rappelle la sèche précision des bronzes qu'il modelait. C'est un Verrocchio enfin, lui aussi sculpteur et orfèvre plus encore que peintre, lui aussi, comme les Pollaiuoli, épris de toutes les recherches savantes.

C'est dans ce milieu que grandit et se forma Botticelli.

## II

Alessandro Filipepi — dont le prénom, selon l'usage rappelé par Vasari, fut abrégé de bonne heure en celui de Sandro — était le quatrième fils d'un tanneur florentin, appelé Mariano di Vanni dei Filipepi. On a longtemps, d'après des documents qui semblaient décisifs, placé en 1447 l'année de sa naissance; des recherches plus récentes ont prouvé qu'il vint au monde en 1444. Quant au surnom de Botticelli, sous lequel il est resté célèbre, il ne lui vint point, comme le veut Vasari, de ce qu'il travailla comme apprenti chez un orfèvre nommé Botticello; on sait, en effet, que son frère aîné Jean, tanneur comme leur père, avait déjà reçu de ses contemporains cette appellation quelque peu ironique: *il Botticello* veut dire « le petit tonneau ». C'est de

son frère sans doute que le surnom passa à Sandro; en tous cas, c'est ainsi qu'il est désigné dans tous les écrits du temps, dans les rares pièces comptables où il est fait mention du peintre, comme dans les passages où ont parlé de lui ses contemporains Léonard de Vinci ou Michel-Ange; et encore que, dans les très rares œuvres qu'il a signées ou dans les actes qui émanent de lui, il ait toujours gardé son appellation patronymique de Sandro di Mariano ou Alessandro di Mariano dei Filipepi, c'est sous le nom de Sandro Botticelli qu'il est devenu immortel.

La famille Filipepi, qui habitait au Borgo Ognissanti, dans la Via Nuova, aujourd'hui Via della Porcellana, était à l'aise; le jeune Sandro fut donc élevé avec soin. Vasari raconte que son père « le fit instruire en toutes les choses qu'il est d'usage d'apprendre aux enfants de cet âge, avant qu'on les mette en apprentissage ». Mais, dès ce moment, se manifestait chez Botticelli cette âme un peu inquiète et mobile qui se révèlera plus tard si fortement. Quoiqu'il apprît avec facilité, l'enfant, d'ailleurs délicat, ne prenait nul goût à l'étude; si bien qu'en désespoir de cause le père le fit entrer dans la boutique d'un orfèvre; c'était le métier qu'il avait déjà fait apprendre à son second fils Antonio.

Il y avait en ce temps, continue Vasari, une très grande familiarité et des relations presque constantes entre les orfèvres et les peintres : de sorte que Sandro, qui était un garçon adroit et s'était tout entier adonné au dessin, se passionna



Cliché Anderson.

LA MADONE CHIGI (ENTRE 1470 ET 1474).

Musée Gardner, Boston.

pour la peinture et résolut de s'y consacrer. S'en étant franchement ouvert à son père, celui-ci, quand il connut la véritable inclination de son fils, le conduisit chez Fra Filippo del Carmine, un des plus excellents peintres de l'époque, et celui-ci consentit à lui apprendre son art, comme c'était le désir de Sandro. S'étant donc donné tout entier à cette étude, il suivit et imita si parfaitement son maître, que Fra Filippo le prit en affection et le forma de telle sorte qu'en peu de temps il en vint à un point où personne ne pensait qu'il atteindrait [1].

Vers l'année 1459, date probable où le jeune Botticelli entra à l'atelier de Fra Filippo Lippi, le maître travaillait, de façon d'ailleurs assez intermittente, à la grande série de fresques qui décorent le chœur de la cathédrale de Prato. On a noté plus d'une fois déjà, pour montrer l'influence que le peintre exerça sur son disciple, les traits qui, dans ces œuvres fameuses, font pressentir l'art futur de Botticelli. Il est certain en effet que, dans le *Festin d'Hérode*, la Salomé dansante semble, par sa stature un peu longue, son souple mouvement, la grâce de sa robe flottante, annoncer quelques-uns des motifs qu'aima le plus Botticelli et que, dans les *Funérailles de saint Étienne*, on trouve, dans la gravité des expressions et la douleur des attitudes, quelque chose de cette expressive mélancolie que Sandro mettra si volontiers sur la figure de ses personnages. Il est également incontestable que, par la

1. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 310.

pose, l'arrangement des draperies, la transparence légère des étoffes, les Madones de Botticelli évoquent maintes fois le souvenir des Vierges de Lippi, et M. Berenson a justement signalé l'étroite parenté qu'offrent les dessins des deux maîtres. Pourtant ce n'étaient point des âmes de même sorte. Fra Filippo se complaît dans l'observation souriante et bienveillante de la vie ; il ne raffine point sur les choses, content de les représenter avec une grandeur simple ou une grâce touchante. Botticelli est tout autrement impressionnable, ardent et compliqué ; sa curiosité d'esprit inquiète et subtile aime les raffinements, les recherches du sentiment, de l'attitude et de l'expression. Il n'en reste pas moins qu'il apprit beaucoup à l'école de Lippi, et le fait que le maître mourant voulut confier son jeune fils Filippino à son ancien disciple montre de quelle sérieuse affection il lui était demeuré attaché.

On ignore combien de temps Botticelli travailla avec Fra Filippo : en tout cas, il ne l'accompagna point, quand celui-ci, vers 1467, partit pour Spolète. C'est à ce moment sans doute qu'il entra à l'atelier des Pollaiuoli. Il se trouvait là dans un milieu absolument différent de celui de Prato. Antoine Pollaiuolo était à ce moment le chef reconnu de l'école naturaliste ; dans sa *bottega* du Marché aux vaches, on n'avait souci que des problèmes de l'anatomie et de la perspective, de la représentation des figures en mouvement, de l'étude et du dessin du nu. « Pollaiuolo,

écrit Vasari, s'intéressait au nu avec un esprit plus moderne que n'avaient fait les artistes ses devanciers.» Dessinateur merveilleux, au rapport de Cellini, il exerçait autour de lui une influence toute puissante : c'était, comme le dira plus tard de lui Laurent de Médicis, « le plus grand maître de la cité ». Botticelli subit fortement l'action du rude et vigoureux artiste : ses premières œuvres, on le verra tout à l'heure, gardèrent longtemps l'empreinte de l'enseignement de Pollaiuolo. Et ainsi il se trouva qu'il réunit, dans son éducation artistique, les deux tendances essentielles entre lesquelles se partageait alors la peinture florentine, la grâce souriante, la sensibilité émue de Fra Filippo, et la science exacte, le dessin probe et loyal, la sèche précision des Pollaiuoli.

Faut-il croire, comme on l'a dit, qu'il travailla également chez Verrocchio ? On l'a pensé souvent, et on en a apporté pour preuve toute une série de Madones où l'on reconnaît le type au front saillant, aux lourdes paupières, au nez court et charnu, aux lèvres pleines, que Verrocchio d'ordinaire a donné à ses Vierges. Mais les meilleurs critiques refusent aujourd'hui à Botticelli la paternité de ces ouvrages : et quoiqu'il soit incontestable qu'à l'atelier des Pollaiuoli on n'ignorât point ce qui se faisait à la *bottega* de Verrocchio toute voisine, quoique dès ce moment Botticelli fût lié avec un des plus célèbres élèves du maître, avec Léonard de Vinci, rien ne prouve de

façon décisive qu'il se mit sous cette nouvelle discipline. Néanmoins, l'influence de Verrocchio était trop puissante, trop universelle dans la Florence d'alors, pour que la nature impressionnable de Botticelli y pût pleinement échapper. Dans l'une des œuvres authentiques de sa jeunesse, dans *la Madone Chigi*, l'ange aux cheveux bouclés, au grave et mystérieux sourire, offre une incontestable parenté avec les têtes de Verrocchio.

Au moment où s'achevait, vers 1469, la formation artistique de Botticelli, il convient de se demander, pour autant qu'on peut l'entrevoir, ce qu'était l'homme, et ce qu'était l'artiste.

Dans la fresque de la chapelle Brancacci, à Santa Maria del Carmine, où Filippino Lippi a représenté la Crucifixion de saint Pierre, le peintre a placé parmi les spectateurs son maître Botticelli. C'est l'homme au manteau rouge, à la toque grise, au profil net, qui occupe la droite de la composition. Malheureusement, ce portrait, l'un des plus authentiques que nous possédions de l'artiste, est passablement endommagé, et c'est ailleurs qu'il faut chercher l'image probable des traits de Sandro. On s'accorde généralement à le reconnaître dans le personnage en robe orange, qu'il a peint dans *l'Adoration des Mages* des Offices, debout à droite, au premier plan, et qui semble se détourner presque de la scène dont il est témoin pour fixer le spectateur. Sous le front haut,

qu'une abondante chevelure ombrage de boucles sombres, les yeux assez enfoncés sous l'orbite ont un regard pénétrant, profond, légèrement rêveur ; tout le haut de la tête puissante respire l'intelligence et la force ; mais le nez un peu gros à l'extrémité, la bouche aux lèvres fortes, les joues pleines alourdissent quelque peu et amollissent ce visage, où la hauteur de la pensée semble se mêler de quelque distraction un peu mélancolique, de quelque incertitude dans la volonté. Si tel fut Botticelli — et cette image ressemble fort au portrait peint par Lippi, comme à la gravure traditionnelle que Vasari a publiée — il paraîtra de tout point impossible, malgré l'autorité de Steinmann[1], de retrouver le maître dans la fresque de la Sixtine où il a peint le *Châtiment de Coré*. C'est assurément une figure singulièrement expressive et vivante que cette tête de jeune homme, aux yeux aigus, aux lèvres minces, au masque nettement modelé, qu'on voit, sur la droite de la composition, vêtu de noir et coiffé d'un béret ; et à plus d'un elle semblera peut-être plus intéressante psychologiquement et plus séduisante que le portrait de *l'Adoration*. Mais ce ne saurait être Botticelli. Outre les différences caractéristiques qui empêchent de voir le même homme dans ces deux images, on observera qu'au moment où il travaillait à Rome, Botticelli avait trente-huit ans, et que la figure de la Sixtine accuse un âge notablement inférieur.

Quoi qu'il en soit, au moral, Botticelli était une

1. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, p. 506.

âme charmante. Vasari a dit de lui : *Fu Sandro persona molto piacevole.* Profondément épris de son art, plein de sollicitude et d'affection pour tous ceux qui y prenaient intérêt, il ne peignait point pour s'enrichir : sans admettre à la lettre les légendes qui couraient plus tard à Florence sur la gêne où il fut souvent et la misère où il mourut, il semble bien que son esprit capricieux et mobile s'accommodait mal d'une activité méthodique et réglée. Dans la *denunzia dei beni* de l'année 1480, où son père Mariano fait déclaration de sa situation de fortune et de celle des siens, on lit que Sandro vit avec son père et travaille quand il en a envie, « *quando vuole* » ; et il est certain, à considérer la chronologie de son œuvre, qu'à côté de périodes de travail prodigieux, on rencontre des séries d'années où il semble presque avoir renoncé à peindre. C'est que sa curiosité ardente l'entraînait dans les sens les plus divers : intellectuellement, il subira, nous le verrons, avec une égale puissance, l'influence païenne de l'entourage des Médicis et l'influence âprement chrétienne de Savonarole ; artistiquement, il se laissera séduire par les maîtres les plus différents, et son souple génie s'assimilera tour à tour la manière de Fra Filippo et des Pollaiuoli, et, alors même qu'il aura cessé d'être un disciple, celle d'un Ghirlandajo ou d'un Léonard.

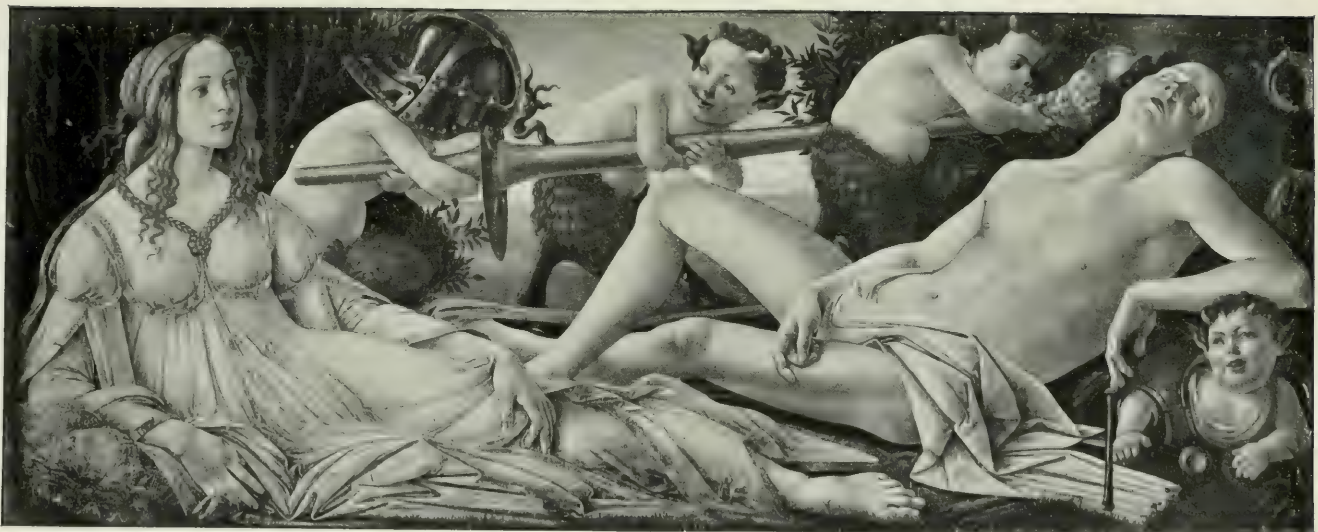
Botticelli était une nature impressionnable, « réceptive », si j'ose dire, mobile infiniment et capable des

plus forts contrastes. Les anecdotes que Vasari rapporte sur son compte attesteraient, si l'on pouvait se porter garant de leur exactitude, qu'il ne dédaignait pas, à l'occasion, de s'amuser à des farces de rapin ; du moins ces épisodes, et l'horreur aussi qu'on lui prête pour le mariage, prouvent qu'il y avait chez lui peu de goût pour la vie réglée et correcte. En tout cas, dans le tour habituel de son esprit, on trouve, se mêlant à doses presque égales, la passion du monde antique tel que les humanistes le révélaient alors, et une tendance au mysticisme chrétien le plus exalté ; sa sensibilité affinée et délicate se complaît aux émotions rares ; son âme, rêveuse et profonde, enferme un fond d'incurable mélancolie. D'une intelligence active et subtile, toujours avide de développement et de sensations nouvelles, il a porté, on le verra, son attention dans toutes les directions que lui offraient la pensée et l'art de son temps ; et c'est cette souplesse de génie, cette aptitude à s'assimiler et à traduire les goûts dominants du monde où il vivait, qui donnent à la figure de Botticelli un intérêt tout spécial. Peu d'hommes ont plus pleinement exprimé, sous ses aspects divers, la Renaissance florentine ; peu d'hommes ont été, plus que lui, « représentatifs » de leur temps.

Est-ce à dire qu'il ne fut qu'un suiveur de foules ? Ce serait le méconnaître étrangement. Avec tout ce qu'il doit, pour l'inspiration, pour l'invention, au milieu où il vécut, Botticelli est, dans la création

artistique, l'une des individualités les plus puissantes, les plus originales, qu'offre l'histoire de l'art. On analysera plus loin, avec le détail qui convient, les caractères de son œuvre et de son génie. Il suffira de noter ici quelques-uns des traits qui constituent sa personnalité : une imagination naturellement, profondément poétique, une âme passionnée, compliquée et subtile, soucieuse d'exprimer dans l'œuvre d'art tous les raffinements de la pensée, toutes les complications du sentiment, et instinctivement séduite par le charme de la mélancolie ; un amour sincère enfin, absolu, de la beauté, de la beauté de la forme prise en elle-même, de la beauté de la ligne considérée presque en dehors du sujet. De là viennent ces traits si caractéristiques de l'art de Botticelli, « la souplesse et la désinvolture des longs corps en mouvement, l'expression attrayante et mystérieuse des visages irréguliers et pensifs[1] », et, comme dit Taine, « la beauté contournée et souffrante de ses créatures précoces et nerveuses, tout âme et tout esprit, qui promettent l'infini, mais ne sont pas sûres de vivre ». Et de là aussi, de ces recherches du dessin, vient cet aspect un peu apprêté et maniéré qui caractérise souvent ses figures, et ce quelque chose d'agité et de morbide qui apparaît dans ses plus hautes créations. Artiste merveilleusement doué, mais nerveux, inquiet, inégal, d'une délicatesse de sensibilité presque maladive, Botticelli, par ses qualités éminentes, comme par ses incontestables

1. Lafenestre, *op. cit.*, p. 216.



Allégorie, dite « Mars et Vénus » (1475).
National Gallery, Londres.

défauts, est un maître *unique* dans l'histoire de la peinture florentine.

## III

La première œuvre de Botticelli dont on puisse déterminer l'époque avec certitude date de 1470. C'est un panneau représentant *la Fortezza* (ce qui signifie le Courage, et non pas, comme on traduit d'ordinaire, la Force); il le peignit pour le palais de la *Mercatanzia* à Florence, où le tableau prit place parmi six autres figures de Vertus dues au pinceau des Pollaiuoli. Mais on admettra sans peine que ce ne peut être là le premier ouvrage de l'artiste, qui était à ce moment âgé déjà de vingt-six ans, et on s'est, en conséquence, appliqué à retrouver d'autres peintures, antérieures à celle-ci, de la jeunesse de Sandro.

Dans une petite chapelle près de Settignano, nommée la *Madonna della Vannella,* M. Horne a signalé récemment une fresque assez endommagée, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, où il croit reconnaître « cette qualité particulière de la ligne qu'aucun des successeurs de Botticelli n'a pu imiter », et qu'il attribue à l'année 1465. Semblablement, les plus récents critiques d'art ont restitué à notre peintre le long panneau de la National Gallery (n° 592), que le catalogue officiel met sous le nom de Filippino Lippi, et où l'on voit *l'Adoration des Mages;* on

s'accorde à dater cette peinture des environs de l'année 1468, et on se plaît à y reconnaître, dans le soin assez heureux de la composition, et plus encore dans le groupe de pages et de chevaux qui occupe la gauche du tableau, l'influence de Pollaiuolo. Mais surtout on a voulu retrouver toute une série d'œuvres de la jeunesse de Sandro dans une suite de Madones, où l'on rencontre, à côté de traits nettement botticelliens, une certaine inexpérience qui semble le fait d'un débutant. Parmi elles, celles qu'on cite le plus volontiers sont la *Madone* de l'Hôpital des Innocents à Florence, la belle *Madone* du Louvre, la *Vierge avec des anges,* du musée de Naples, la *Madone* provenant de Santa Maria Nuova, qu'on voit aujourd'hui aux Offices, et enfin *la Vierge au berceau de roses*, également aux Offices ; et dans toutes ces peintures on s'est appliqué, avec infiniment d'ingéniosité, à reconnaître tantôt les motifs chers à Fra Filippo Lippi, tantôt les types habituels à Verrocchio, et tantôt l'influence des Pollaiuoli.

Au vrai, on peut écarter du débat, sans plus ample discussion, le tableau des Innocents et celui du Louvre, tous deux d'un art trop pleinement formé pour être le fait d'un jeune homme cherchant encore sa voie. Quant aux panneaux de Naples et de Santa Maria Nuova, dont la parenté est incontestable, et où apparaît non moins évidemment le type emprunté à Verrocchio, M. Berenson en fait honneur à l'artiste anonyme et distingué qui imita de si près

la manière botticellienne et qu'il a désigné sous le nom de « l'Ami de Sandro » (Amico di Sandro)[1]; et encore que, dans *la Madone* de Santa Maria Nuova, le type de la Vierge ne soit point sans analogie avec celui de *la Fortezza* ou de la *Judith*, encore que, dans la disposition des anges autour de la Madone, on ait voulu reconnaître comme un premier essai du motif que réaliseront plus pleinement la *Vierge du Magnificat* et la *Madone à la grenade,* je ne vois nulle raison décisive de ne point souscrire à l'opinion de Berenson. On pourrait discuter de même sur la *Madone au berceau de roses*, où le type à la Verrocchio et la pose alanguie de la tête rappellent certains traits du panneau de *la Fortezza*. Au lieu de ces peintures contestées et douteuses, il me semble préférable d'examiner les ouvrages authentiques et certains de Botticelli ; nous y apprendrons plus nettement ce qu'il dut à ses maîtres, et ce qui, dans ces œuvres de jeunesse — dont l'une au moins est exquise — se révélait déjà de caractéristique et d'original.

Dans le personnage de *la Fortezza*, dans cette jeune femme cuirassée de fer, dont un somptueux manteau rouge recouvre les genoux, dont les mains longues et nerveuses jouent avec la lourde masse d'armes, on reconnaît sans peine la manière sculpturale des Pollaiuoli, et il suffit, au reste, de comparer

1. Cf. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, t. I, p. 46 et suiv.

le dessin général de cette figure aux Vertus peintes par Pollaiuolo, qui faisaient partie de la même décoration, pour voir que Sandro, en bon élève, a pris ici modèle sur ses maîtres. Et pourtant, sous ce type emprunté, quelque effort de personnalité se révèle : il y a un contraste singulier entre le sujet représenté et l'expression calme, douce, presque nonchalante du visage; comme si, selon une remarque ingénieuse de Ruskin, l'artiste avait voulu peindre moins la force brutale qu'exprimer l'énergie intime, la capacité latente de résistance et de courage moral que peut nourrir en elle et dissimuler une frêle et rêveuse apparence.

Les mêmes influences, la même recherche aussi d'un art personnel et original se manifestent dans les deux petits tableaux, aujourd'hui aux Offices, qu'inspira à Sandro l'histoire de Judith et d'Holopherne. Dans l'un, le cadavre nu d'Holopherne est étendu sur un lit, et autour de lui, dans des attitudes où se traduisent les sentiments les plus divers, l'indignation, la douleur, la pitié, les chefs de l'armée assyrienne contemplent leur général mort. L'œuvre, fort remarquable, et d'une incontestable puissance dramatique, est essentiellement réaliste : c'est le bon élève de Pollaiuolo qui a traité le nu avec cette connaissance sûre de l'anatomie, placé à l'arrière-plan ces chevaux superbement harnachés, peint avec complaisance ces armures et ces riches costumes de guerriers. Mettez en face de cette peinture celle qui

lui fait pendant, et qui représente *le Retour de Judith.* Dans ce morceau, qui est un chef-d'œuvre, Botticelli fait au contraire pressentir quelques-unes de ses qualités les plus originales et les plus hautes. Dans un frais paysage de collines, Judith, blonde, frêle, gracieuse, élégante, s'avance d'un pas léger, d'une main tenant l'épée et de l'autre une branche d'olivier : et c'est le même contraste, que nous remarquions déjà dans *la Fortezza*, entre le charme du visage et l'acte qu'elle vient d'accomplir. Derrière elle, sa servante, portant sur sa tête la tête coupée d'Holopherne, marche d'une allure plus pressée, fixant sur sa maîtresse des yeux inquiets et dévoués. Il faut noter l'opposition des expressions, l'opposition des couleurs aussi, où le mauve délicat de la robe de Judith contraste si heureusement avec les habillements orangés de la suivante. Mais surtout il faut remarquer la souple légèreté des mouvements, par où Judith semble à peine toucher la terre, cette allure presque dansante de la figure, que tant de fois, plus tard, nous retrouverons chez Botticelli, et, par dessus tout, la vie qui anime les lignes et leur donne une grâce harmonieuse, l'air qui emplit toute la scène et fait librement flotter les draperies en plis si charmants. Quelques restaurations modernes, en reportant en arrière le pied droit de Judith, ont altéré un peu l'aspect primitif du tableau, et dans le paysage du fond aussi on constate de fortes retouches. L'œuvre n'en demeure pas moins exquise et surtout remarquablement instruc-

tive : elle montre tous les progrès techniques que Botticelli avait faits à l'école des Pollaiuoli, et tout ce que son génie personnel ajoutait déjà aux enseignements des maîtres du naturalisme (Pl. p. 9).

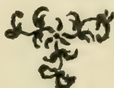
En 1473, Botticelli peignit pour Laurent de Médicis un *Saint Sébastien,* aujourd'hui au musée de Berlin. On l'a, pendant longtemps, attribué à Pollaiuolo ; et, en effet, par le traitement du nu, l'œuvre est digne de ce grand maître de l'anatomie. Mais, tandis que, dans le *Saint Sébastien* de Londres, qui est authentiquement de Pollaiuolo, l'artiste a mis tout son effort dans l'étude du corps et dans les musculatures des bourreaux, ici, au contraire, Botticelli a concentré le sien dans l'expression du visage du martyr, dans cette tête délicate et calme, qui semble comme indifférente et supérieure à la douleur physique. Et ici encore se manifeste le désir visible de Sandro d'exprimer les sentiments intimes et comme l'âme même de ses personnages, la recherche d'une beauté plus idéale que ne la poursuivaient les maîtres du naturalisme. Et c'est ce même trait qui marque enfin la dernière œuvre qu'on puisse attribuer à cette période, *la Madone Chigi,* aujourd'hui l'une des perles de la collection Gardner, à Boston (Pl. p. 17).

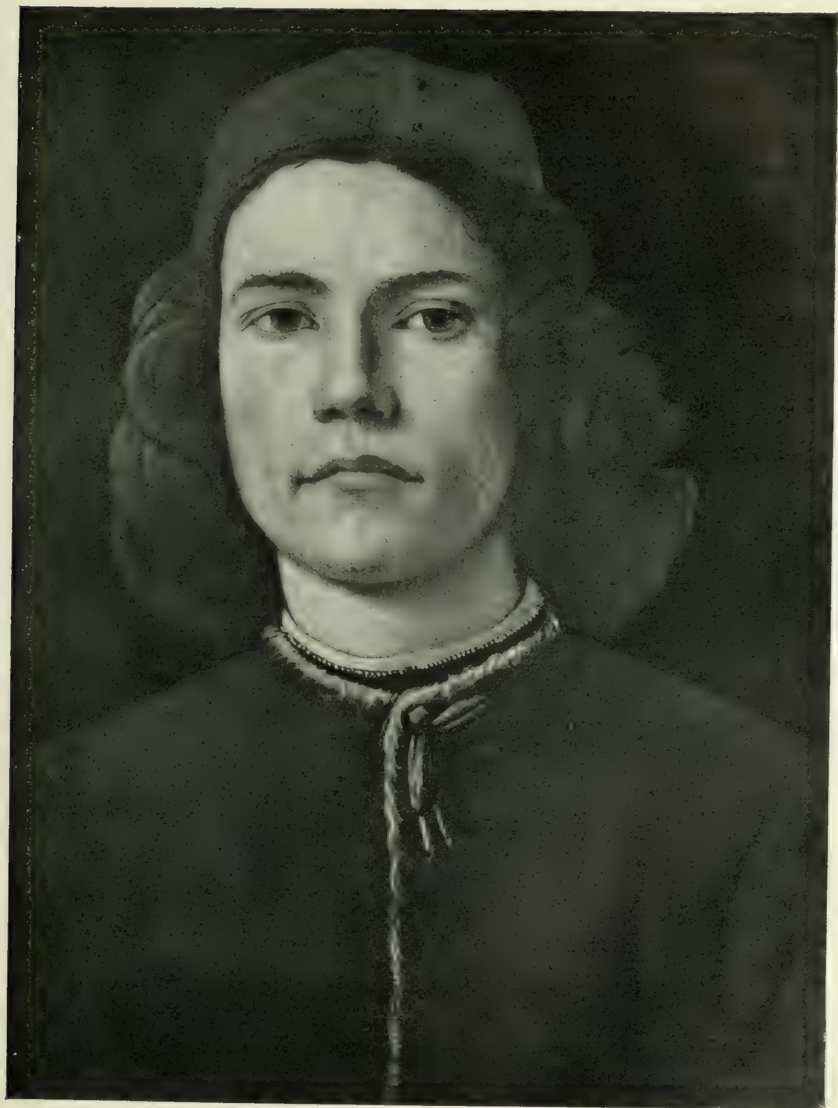
Dans ce tableau, un ange aux longs cheveux bouclés, au grave et mystérieux sourire, présente des raisins et des épis de blé à l'Enfant Jésus, renversé sur les genoux de sa mère. Pensive, presque austère, la Madone cueille un des épis et, d'un œil mélanco-

lique, elle contemple ces symboles de l'eucharistie et du sacrifice douloureux qui attend l'Enfant divin. Dans les draperies claires et tendres de la Vierge, dans le voile transparent posé sur ses cheveux, dans la grâce souriante de l'enfant, dans le paysage paisible qui occupe le fond de la scène, on reconnaît sans peine l'élève de Lippi, comme on retrouve dans le type de l'ange quelque chose des têtes de Verrocchio. Mais quelle intensité, quelle profondeur d'émotion tout autre dans le visage triste et résigné de la Vierge consciente de l'avenir, dans le mélancolique et douloureux visage de l'ange qui lui fait pressentir cet avenir plein de deuil, dans le muet et grave dialogue de ces deux témoins du divin et incompréhensible mystère! Sans doute on peut noter, dans cette peinture, des défauts d'exécution, en particulier la disproportion des mains trop longues, comme dans *la Fortezza* on peut noter la longueur démesurée des jambes ; ce sont là des faiblesses, au reste, dont Botticelli ne s'affranchira jamais pleinement. Mais l'œuvre, par l'émotion dont elle est pleine, est d'une incomparable poésie ; elle montre de quoi l'artiste était capable et ce qu'il cherchait, au moment où son génie allait pleinement s'épanouir.

Certes, dans les ouvrages de jeunesse que nous venons d'examiner, il y a bien des inexpériences encore, et la trace visible d'influences diverses, souvent contradictoires, docilement subies. Mais à la sévère école des Pollaiuoli, Botticelli avait achevé

de se rendre maître de toutes les ressources techniques de son art, et déjà il prenait conscience de quelques-unes de ses qualités propres. A l'amour de la ligne expressive et harmonieuse, de la souple légèreté des mouvements, des molles draperies flottant au libre souffle de l'air, il unissait déjà ce goût des émotions intimes, de cette mélancolie pensive qu'il mettra sur la plupart de ses figures : et n'est-ce pas là, dans la traduction des formes aussi bien que dans l'expression de la pensée et du sentiment, ce qui caractérise essentiellement l'art de Botticelli ? Il cessait à ce moment d'être un élève, pour devenir lui-même ; et aussi bien, depuis quelque temps déjà, était-il établi à son compte, dans sa *bottega* propre. Lorsque, en 1472, Fra Diamante ramena à Florence le jeune Filippino Lippi, il le confia, suivant le désir de son père, à Botticelli, « tenu alors, dit Vasari, en très haute estime comme artiste ». Les années d'apprentissage étaient achevées; le maître commençait sa carrière.





Portrait de jeune homme.
National Gallery, Londres.



# CHAPITRE II

Florence sous Laurent le Magnifique. — Botticelli au service des Médicis (1474-1480). — Le réalisme de Botticelli.

## I

En 1474, la réputation de Botticelli était déjà suffisamment établie, pour que de Pise, où l'on travaillait à achever la décoration du Campo Santo, les directeurs de l'*Opera del Duomo* fissent appel à son talent. On lit dans les registres de la cathédrale qu'au mois de mai de l'année 1474, le peintre vint de Florence à Pise, « pour voir dans quelle partie du Campo Santo il devait faire ses travaux ». Mais avant qu'il se mît à cette grande tâche, on lui demanda de peindre pour une des chapelles du dôme, « à titre d'essai », un tableau représentant l'Assomption. Conformément à cet engagement, Sandro vint s'installer à Pise, de juillet à septembre 1474 ; on trouve aux archives du chapitre de la cathédrale la mention d'un certain

nombre de payements faits entre ces deux dates « à Sandro, dit Botticello », en particulier pour du bleu d'outremer qu'il dut faire venir de Florence. Puis, pour des raisons qu'on ignore, les contractants cessèrent de s'entendre ; l'artiste laissa son tableau inachevé et quitta Pise, sans avoir rien fait au Campo Santo ; et ce fut Benozzo Gozzoli, qui d'ailleurs y était employé depuis 1468, qui eut l'honneur de terminer seul l'énorme décoration de la galerie septentrionale du célèbre cloître[1].

Cet insuccès, qui fut sans doute assez pénible à l'artiste, devait avoir d'assez graves conséquences pour l'orientation future de son talent. De retour à Florence, on le vit pendant quelques années, — comme s'il sentait le besoin d'une revanche, — abandonner ces tendances idéales et mystiques dont *la Madone Chigi* portait le témoignage, et s'efforcer d'accommoder sa peinture au goût plus réaliste de ses contemporains : de cette période de sa vie, datent certaines œuvres qui rappellent la manière de Ghirlandajo et peuvent être justement comparées aux meilleurs ouvrages de ce maître. Une autre raison encore, et du

1. Il faut signaler, à propos du sujet proposé à Botticelli, que l'artiste, au rapport de Vasari, peignit vers le même temps, pour Matteo Palmieri, une autre *Assomption*, qui sembla, paraît-il, aux contemporains, quelque peu entachée d'hérésie (Vasari, t. III, p. 314-315). C'est le tableau qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery (n° 1126). Mais les meilleurs critiques s'accordent à l'attribuer à Botticini, et à admettre chez Vasari une erreur due à la similitude des noms.

même ordre, contribua aussi, vers ce temps, à modifier l'art de Sandro. C'est à cette époque qu'il entra en relations plus étroites avec les Médicis.

En 1473 déjà, on le sait, il avait peint pour Laurent le Magnifique son tableau de *Saint Sébastien*; dans les années qui suivirent son retour de Pise, il devint vraiment un des peintres attitrés de la maison. Dès la fin de 1474, il exécutait pour Julien, le frère du Magnifique, la bannière que portait le jeune homme dans le célèbre tournoi de janvier 1475. Vers 1478, il peignait *l'Adoration des Mages* qui est aux Offices, et où trois générations de Médicis, placées aux pieds de l'Enfant divin, attestent chez l'artiste un si évident désir de glorifier ses bienfaiteurs. C'est lui encore qui, au lendemain de la conjuration des Pazzi (avril 1478), accepta de représenter, sur les murailles du Bargello, les effigies des conspirateurs qui avaient tenté de renverser les Médicis et avaient failli y réussir; et c'est lui enfin, qui, en 1480, quand l'habile et audacieuse diplomatie du Magnifique eut mis fin à la guerre que Florence soutenait contre Naples, célébra dans une peinture allégorique, — *Pallas domptant un centaure*, — la paix heureusement rétablie et la gloire de son protecteur. De toutes ces commandes, on peut conclure qu'il était à ce moment entré dans la familiarité des Médicis; et dans ce milieu, l'un des plus remarquables qu'ait connus la Renaissance italienne, son génie ne pouvait manquer de rencontrer des sources nouvelles d'inspiration.

## II

Depuis qu'en 1464 le vieux Cosme était mort, et qu'en 1469 son fils Pierre avait à son tour disparu, deux jeunes gens, Laurent et Julien, gouvernaient la république florentine. Rarement le plaisir de vivre, la volonté de jouir, et, selon le mot de Taine, une sorte d'allégresse épicurienne, se manifestèrent plus pleinement que dans la Florence d'alors. Laurent avait vingt et un ans, Julien dix-sept à peine ; autour d'eux ils ne voulaient voir que l'éclat et la joie des fêtes. Au carnaval de 1469, sur la place de Santa Croce, Laurent célébrait un tournoi splendide, et pour amuser la foule, il dépensait sans compter dix mille ducats d'or. Naturellement magnifique, et comprenant bien aussi l'utilité politique de ces coûteuses magnificences, il aimait les banquets somptueux, où il renouvelait le luxe de la Rome impériale, les pompeuses et gaies cérémonies du carnaval florentin, dont il ne dédaignait pas d'organiser les cortèges et de chanter, en des vers spirituellement licencieux, la joie voluptueuse. « Que la jeunesse est belle ! disent les chanteurs dans son *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*. — Elle s'enfuit pourtant. — Que celui qui veut être heureux le soit. — Il n'y a pas de certitude pour demain. »

Auprès de son aîné, Julien, « il bel Giulio », comme le nommaient ses contemporains, était, par sa belle

mine, son adresse à tous les exercices du corps, sa chevaleresque courtoisie et son goût du plaisir, le prince de la jeunesse et l'idole de Florence. C'est lui qui, en 1475, en l'honneur de sa dame, la belle Simonetta Vespucci, célébrait, sur la place de Santa Croce, ce tournoi où figurèrent les fils des plus nobles familles de la cité, et dont les plus grands artistes, Verrocchio, Botticelli, s'employèrent à rehausser la splendeur inouïe. Jamais la cité de l'Arno n'avait vu de fêtes plus belles ; jamais la foule frivole n'avait connu de plus joyeux amusements. Il semble qu'on ne vive que pour le plaisir, pour l'amour, dans un radieux et perpétuel printemps : ce sont là les thèmes ordinaires que célèbrent les poètes de l'entourage des Médicis, Pulci, l'auteur du *Morgante Maggiore*, Politien, dont les stances harmonieuses sont une des gloires de la poésie italienne renouvelée ; et Laurent lui-même leur donne l'exemple : c'est chez lui, dans ces vers charmants où il a chanté tout ce qu'il aimait et tout ce qu'on aimait autour de lui, qu'apparaît mieux que partout ailleurs le nouvel esprit de la société florentine.

On peut se demander — et on l'a fait souvent — ce que valut, au point de vue politique, ce gouvernement imprudemment dépensier, qui bientôt devint tyrannique dans son apparente légèreté, et qui fut singulièrement corrupteur ; et l'on sait quelle brutale réaction suivit cette période de fêtes et de magnificences. Il ne s'agit ici que de considérer les

conséquences qu'elle eut pour l'art[1]. Considéré sous ce point de vue, Laurent de Médicis, on ne saurait le nier, fut incontestablement l'organisation la plus brillante qu'ait produite toute la Renaissance. Admirablement élevé par une mère d'esprit supérieur, Lucrezia Tornabuoni, il avait eu pour maîtres, comme son frère Julien, les plus fameux humanistes de l'époque, un Marsile Ficin, le traducteur de Platon, un Cristoforo Landini, le commentateur de Virgile et de Dante. A leur contact, il avait pris le goût des lettres antiques et des choses de l'esprit ; lui-même se plaira à écrire, et il sera l'un des rénovateurs de la poésie italienne. Il n'était pas moins bon connaisseur en matière d'art ; ses contemporains sollicitaient et acceptaient respectueusement ses avis sur les questions artistiques ; il avait, en fait d'architecture, une compétence toute spéciale, et l'Italie entière voyait en lui comme l'arbitre du goût.

Aussi continua-t-il tout naturellement les traditions de sa maison. Comme son père, comme son aïeul, il se complut à enrichir sans cesse les magnifiques collections qui faisaient du palais Médicis le plus beau musée de l'Italie. Il y accumula les chefs-d'œuvre de l'art antique, statues, bas-reliefs, bustes, camées, médailles, pierres gravées et vases précieux ; il y rassembla les merveilles de l'art du xv^e siècle, les sculptures de Donatello, de Mino, de Verrocchio,

1. Cf., pour tout ce qui suit, Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 167-210.

les peintures de Masaccio, d'Uccello, de Fra Angelico, de Filippo Lippi, de Pollaiuolo, de bien d'autres, auxquelles il ne dédaignait pas, dans son éclectisme, de mêler celles des chefs de l'école flamande, des Petrus Cristus et des van Eyck. Les murs étaient couverts de magnifiques tapisseries des Flandres, les crédences garnies de prestigieuses argenteries, d'émaux rares, de majoliques précieuses; et de l'Italie entière, pour enrichir les collections du Magnifique, les artistes, les princes et les représentants que partout il entretenait lui envoyaient les objets les plus admirables.

Comme son père, comme son aïeul, Laurent se complaisait dans le rôle de Mécène. « Il accueille les savants, les aide de sa bourse, les fait entrer dans son amitié, correspond avec eux, fournit aux frais des éditions, patronne les jeunes artistes qui donnent des espérances, leur ouvre ses jardins, ses collections, sa maison, sa table, avec cette familiarité affectueuse et cette ouverture de cœur sincère et simple, qui mettent le protégé debout à côté du protecteur [1] ». Dans le palais de la Via Larga, dans les villas de Careggi ou de Poggio a Cajano, se rencontrent, dans la familiarité du Magnifique, les architectes comme Giuliano da San Gallo ou Benedetto da Majano, les sculpteurs comme le vieux Bertoldo, chargé de la conservation des collections médicéennes, et comme Verrocchio, les peintres comme les Pol-

1. Taine, *Voyage en Italie*, t. I, p. 131.

laiuoli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, Botticelli ; et de l'Italie entière, des artistes innombrables, parmi lesquels un Mantegna même, s'appliquaient à attirer sur eux l'attention de ce connaisseur éminent, qui devinait le génie naissant d'un Léonard et d'un Michel-Ange. A côté d'eux, c'étaient les humanistes, les philosophes comme Marsile Ficin, les poètes comme Pulci ou Politien, les érudits comme Cristoforo Landini, les historiens comme Carlo Marsuppini ou Bernard Ruccellai, les savants d'esprit proprement universel, comme Léon-Baptiste Alberti et, plus tard, Pic de la Mirandole : et, entre tous ces hommes éminents, c'étaient, dans les jardins de Careggi ou dans la solitude des Camaldules, de graves et ingénieux entretiens, dont les contemporains nous ont gardé la mémoire, et où, en présence du Magnifique, la philosophie de Platon fournissait le thème des plus hautes spéculations sur la morale, la politique et la métaphysique.

C'était là, en effet, le trait caractéristique de cette société, l'amour de l'antiquité sous toutes ses formes. La lecture d'une page de Platon, la contemplation d'une belle statue antique étaient pour Laurent, au milieu des plus graves affaires, une source de plaisir ineffable ; on sait quelle joie il manifesta en recevant en cadeau le buste du grand philosophe d'Athènes, et, dans ses *Ricordi*, rappelant le séjour qu'il fit à Rome en 1471, il oublie tous les succès diplomatiques qu'il y remporta pour ne se souvenir que des camées,



Cliché Alinari.

L'Adoration des Mages (entre 1476 et 1478).

Musée des Offices, Florence.

des médailles, des deux bustes de marbre antique qu'il en rapporta. Autour de lui, tous partageaient ces sentiments. La conversation, la correspondance, la littérature sont pleines d'allusions et de réminiscences classiques. Vénus et les Nymphes, les Faunes et les Zéphyrs, tous les dieux de l'Olympe semblent renaître dans ce monde qui redevient païen. Parcourez les vers d'un Politien, humaniste éminent, professeur applaudi, traducteur d'Homère, commentateur des classiques : ses *Stanze* sont pleines des mythes antiques ressuscités. C'est la description du palais de Vénus et la naissance de l'Anadyomène, c'est l'histoire d'Europe et de Jupiter, de Thésée et d'Ariane, de Polyphème et de Galatée ; les Amours, les Nymphes, les Zéphyrs se jouent, dans ces vers harmonieux, parmi les verts ombrages, parmi les roses et les violettes de la saison nouvelle. Par tout ce paganisme restauré, Politien réalisait heureusement le joli mot qu'il disait un jour à Marsile Ficin : « Tu cherches la vérité dans les classiques ; moi j'y cherche la beauté ».

Au contact des humanistes, les mêmes goûts pénétraient dans le monde des arts. Déjà Alberti, dans son *Traité de la peinture*, avait posé comme un principe fondamental que l'artiste doit fréquenter la société des orateurs et des poètes, pour trouver auprès d'eux des sources d'inspiration. Conformément à ce précepte, l'antiquité, révélée par les humanistes, devient plus que jamais la grande éducatrice. Dans la cour

du palais Médicis, Donatello sculpte des médaillons de marbre qui reproduisent les plus célèbres gemmes de la collection de ses protecteurs ; dans les appartements, Paolo Uccello peint l'histoire de Pâris, et les Pollaiuoli les combats d'Hercule. Imiter les formes antiques, traduire les idées antiques, voilà, pour tous les maîtres du temps, sculpteurs et peintres, médailleurs et orfèvres, l'ambition suprême et la suprême félicité. Chez un Ghirlandajo comme chez un Filippino Lippi, chez un Pollaiuolo comme chez un Verrocchio, apparaît sans cesse la préoccupation d'étaler leurs connaissances archéologiques ; à d'autres la fréquentation des humanistes fournira le thème même de leurs peintures. De ce nombre fut Botticelli.

Par son éducation première, Botticelli certes n'était point un lettré. Mais il était d'esprit naturellement ouvert, curieux de toutes choses et puissamment accessible à l'influence du milieu où il vivait. Dans la société des Médicis, il apprit donc infiniment. Si l'on voulait prendre à la lettre le terme de *persona sofistica* par lequel Vasari le caractérise quelque part, on pourrait croire qu'aux entretiens platoniciens qu'il entendit, il reçut quelque teinture de philosophie ; en tous cas, au contact d'un Cristoforo Landini, il comprit la beauté de deux des plus grands écrivains de l'Italie, la grâce de Boccace et la puissance de Dante. Mais surtout il apprit à connaître les mythes classiques et profondément il ressentit le charme du monde antique retrouvé. Non sans doute qu'il ait

lu directement Lucrèce ou Horace, Ovide ou Lucien, dont il semble qu'on retrouve l'inspiration dans ses œuvres : c'est plutôt par l'intermédiaire des humanistes qu'il se familiarisa avec la mythologie païenne, qu'il prit le goût de ces poétiques allégories où il se flatta de nous rendre la vision du monde antique. Politien fut, à ce qu'il semble, son grand initiateur. S'intéressant vivement aux choses de l'art, le poète aussi bien a fourni à plus d'un grand artiste des sujets d'inspiration : à Michel-Ange, celui du *Combat des Centaures et des Lapithes*, à Raphaël, celui du *Triomphe de Galathée ;* Botticelli de même lui dut la plupart des thèmes mythologiques qu'il traita. Peut-être lui dut-il davantage encore. C'est par Politien sans doute, éditeur des ouvrages d'Alberti, qu'il connut le *Traité de la Peinture ;* et ce livre a eu trop d'influence sur le génie de Botticelli pour qu'il ne convienne pas d'y insister quelque peu.

Dans le *Traité de la Peinture*, écrit en 1435, Alberti avait, pour la première fois, tenté de définir la mission de l'artiste. Regarder la nature, la vie, mais dans une constante préoccupation de la beauté, telle était la tâche qu'il proposait au peintre ; à ses yeux, peindre, c'était « représenter les choses vues », mais de façon à toujours faire œuvre de beauté. Sans cesse, ce mot revient sous sa plume. « Il ne suffit pas, écrit-il quelque part, de rendre la ressemblance des choses, il faut y joindre la beauté. » « Il faut, dit-il encore, s'efforcer, par l'étude et par

l'art, de comprendre et d'exprimer la beauté. » Ainsi, malgré ses déclarations d'apparence réaliste, l'art que recommandait Alberti était un art tout idéal. Pour l'invention, c'est dans les sujets antiques, dans les belles « histoires » du paganisme qu'il prescrivait au peintre de chercher des modèles. « Je veux, écrit-il, que le peintre soit autant que possible instruit dans les arts libéraux, qu'il se plaise à la compagnie des poètes et des orateurs ; comme ils savent beaucoup de choses, ils lui fourniront des sujets nouveaux et l'aideront puissamment à bien composer ses histoires, dont le mérite principal consiste dans l'invention » ; et lui-même cite une série de thèmes — entre lesquels il faut noter le tableau de *la Calomnie*, peint par Apelle et décrit par Lucien, et encore le groupe des Trois Grâces — qui lui semblent tout à fait dignes d'être représentés par la peinture.

Pour l'exécution, Alberti explique longuement tout ce que valent la beauté et l'heureuse combinaison des lignes, l'harmonie des corps, la grâce des mouvements. Et voici des passages caractéristiques, où semble, comme par avance, dessiné l'idéal botticellien. « Il convient que la peinture ait des mouvements gracieux et suaves, en harmonie avec le sujet traité ; que les jeunes filles aient des mouvements, des attitudes aériennes, pleines de simplicité, où l'on sente comme une douceur de repos plutôt que de l'énergie..., que les mouvements du corps servent toujours à exprimer les divers mouvements de l'âme. »

« Je désire en outre, continue Alberti, trouver du mouvement dans les cheveux, dans les frondaisons, dans les vêtements. Il me plaît de rencontrer dans les cheveux cette diversité de mouvements que j'ai indiquée; qu'ils soient tantôt ramassés en cercle, comme s'ils voulaient s'unir par des nœuds, et tantôt qu'ils ondoient dans l'air, pareils à des flammes; que tantôt, comme des serpents, ils s'enroulent les uns aux autres, et tantôt s'envolent de ci de là. Il faut que les plis des étoffes fassent de même, et que tous les mouvements soient coordonnés de telle sorte qu'aucune partie de l'étoffe ne demeure sans mouvement. Il en résultera des effets pleins de grâce. Les parties du corps frappées par le vent révèleront sous les étoffes tous les mouvements du nu; les étoffes agitées par le vent voleront doucement à travers les airs. » Et Alberti insiste sur l'utilité qu'il y a, pour obtenir ces effets charmants, à représenter dans la peinture — Botticelli le fera dans la *Naissance de Vénus* — « la figure des vents Zéphyr ou Auster soufflant à travers les nuages pour faire voltiger les draperies[1] ».

On a signalé déjà le soin qu'apporta un maître tel que Léonard à étudier le livre d'Alberti[2]. Botticelli ne le connut pas moins certainement — le tableau de *la Calomnie* en est, on le verra, la preuve

1. Alberti, *Della pittura libri tre* dans les *Kleinere Kunst-theoretische Schriften*, éd. Janitschek, p. 145, 127, 129.
2. *Ibid.*, p. XXX.

indiscutable — et visiblement il s'inspira des conseils esthétiques qu'il renfermait, quand il représenta ses figures antiques aux mouvements si souples, aux draperies flottant si joliment à la brise, aux chevelures dénouées, d'un art si savant et d'une grâce si voluptueuse.

Mais le peintre dut autre chose encore à la société des Médicis. Dans ce monde, si joyeux en apparence, on sent souvent, au sein des plaisirs mêmes, comme une sourde inquiétude et une poignante mélancolie.

Di doman non c'è certezza,

disent les chanteurs de Laurent de Médicis. La jeunesse n'a qu'un temps; elle passe vite et ne revient jamais.

La bella gioventù giammai non torna.

C'est, dans la Florence du *quattrocento*, le même sentiment que Lucrèce jadis exprimait en vers admirables, le *Surgit amari aliquid*, d'une si âpre et si intense tristesse. Botticelli le connaissait bien, en son âme impressionnable et mystique, et par là encore il se trouvait en harmonie avec le monde où il vivait. Et c'est par tout cela, par la vision qu'au contact des humanistes il prit du monde antique, par l'enthousiasme qu'il éprouva pour les sujets mythologiques, par son goût de l'allégorie poétique, et aussi par la conception esthétique de ses figures et la mélancolie profonde dont il les marqua, que Botticelli exprime si pleinement l'esprit de la pre-

mière Renaissance : nul n'en a mieux que lui traduit les tendances essentielles et les aspirations infinies.

C'est à la même période de la vie de Botticelli, entre 1474 et 1480, qu'il faut rapporter l'étroite amitié qui l'unit à Léonard de Vinci. On a, dans l'œuvre de Sandro, noté plus d'une analogie avec les ouvrages de Léonard[1], et tout porte à croire que l'élève de Verrocchio exerça sur son ami une heureuse et puissante influence. On retrouve en tout cas, dans le *Codex Atlanticus* de Léonard, la trace des discussions techniques où se complaisaient les deux artistes; et la preuve de l'estime singulière où le Vinci tenait Botticelli apparaît dans ce fait, que dans son *Traité de la Peinture*, entre tous les peintres de son temps, il n'en a nommé qu'un seul, *il nostro Botticello*. Aussi bien étaient-ce deux âmes de même sorte, et faites pour se comprendre; et ceci permet de croire qu'en face de la vogue croissante de l'école réaliste, Léonard contribua à maintenir son ami dans la voie plus idéale où l'entraînait son génie.

## III

De ces influences diverses, de ces tendances nouvelles où s'orientait alors l'art de Botticelli, la bannière qu'il peignit pour Julien de Médicis, à l'occasion

1. Voir Müntz, *A propos de Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 186).

du tournoi de 1475, offre un premier et curieux témoignage. Cette toile, qui fut longtemps conservée dans les collections des Médicis, est aujourd'hui perdue : mais un document de l'époque, récemment découvert, nous en a gardé une description très précise[1]. On y voyait une Pallas casquée, tenant d'une main une lance, de l'autre le bouclier à tête de Méduse, et posant les pieds sur un amas de branches enflammées. Auprès d'elle, à un tronc d'olivier, l'Amour était lié avec des cordes d'or; devant le dieu gisaient sur le sol un arc et des flèches brisées. Au sommet de l'étendard était figuré un soleil, vers lequel la déesse levait les yeux; une devise française était inscrite à côté de la figure : *La sans pareille.*

Si l'on veut comprendre le sens allégorique de cette composition, que les contemporains, paraît-il, jugèrent assez obscure, il faut se souvenir du petit événement mondain qui donna occasion à la joute de janvier 1475. Je veux parler de la romanesque passion qu'avait conçu le jeune Julien de Médicis pour la femme d'un des plus fidèles partisans de sa famille, la belle Simonetta Vespucci. Toute la littérature florentine du temps est pleine du nom de cette jeune femme, du souvenir charmant de sa grâce, des allusions à l'amour qu'elle inspira, des regrets aussi qu'excita la mort prématurée qui l'emporta en 1476, âgée de vingt-trois ans à peine. C'est en son honneur que fut donné ce tournoi de 1475, où Julien fut

1. Cf. l'article de Poggi dans *l'Arte,* 1902, p. 72.



Cliché Alinari.

Portraits (a droite, celui de Botticelli).

Détail de l'*Adoration des Mages*. — Musée des Offices, Florence.

vainqueur ; et dans le poème que Politien composa à cette occasion, pour célébrer le triomphe du jeune Médicis, il n'est guère moins question d'elle que de son chevaleresque adorateur. Or, dans un passage de *la Giostra*[1], Simonetta apparaît à son chevalier précisément sous les traits de Pallas, portant le casque en tête, le bouclier au masque de Gorgone sur la poitrine, et à un tronc d'olivier elle fait lier l'Amour désarmé ; le jeune dieu, après avoir en vain imploré le secours de Julien, lui montre, brillant au ciel, le soleil de la Gloire, dont l'éclat désarmera la fière et insensible déesse ; et, dans les dernières stances du poème resté inachevé, on lit ceci : « C'est avec vous, dit Julien, que j'entre dans la lice, Amour, Minerve et Gloire ; c'est par vous que j'espère mériter la victoire. Aidez-moi à rendre humble celle qui aujourd'hui me dédaigne. C'est votre image que je porterai comme enseigne dans le champ clos.

Ch' io porterò di voi nel campo insegna. »

L'allusion est ici évidente à la bannière qu'avait peinte Botticelli et le rapport étroit entre les vers du poète et l'allégorie représentée par l'artiste. C'est Politien assurément qui avait indiqué au peintre le thème symbolique de sa composition, et il est significatif de voir avec quel soin attentif celui-ci s'était attaché à rendre les subtiles inventions de l'humaniste[2].

1. Politien, *Stanze*, II, str. 28 et suiv.
2. On a voulu retrouver un souvenir de l'œuvre de Botti-

C'est de la même inspiration que procède le panneau de la National Gallery que l'on intitule à tort *Mars et Vénus*, et il convient, pour cette raison, d'en placer la date vers ces mêmes années 1475-1476, où Julien adorait Simonetta et où Politien écrivait son poème. Ici encore, les stances de *la Giostra* nous donnent la clé de la composition. Dans un passage de son œuvre [1], Politien montre Julien endormi; sa dame lui apparaît en rêve, revêtue de l'armure de Pallas, inaccessible aux assauts de l'Amour; mais la Gloire se lève au ciel, accompagnée de la Poésie et de l'Histoire, « et il semblait, dit le poète, qu'elle enlevait à sa dame l'armure de Pallas et ne lui laissait que sa tunique blanche ». Selon l'ingénieuse conjecture de Richter [2], c'est cet épisode qui a donné naissance à l'œuvre de Botticelli. Le jeune homme nu endormi n'est autre que Julien, la jeune femme en longs vêtements blancs — *in bianca gonna*, comme dit Politien — n'est autre que Simonetta; au fond du tableau, des petits satyres rieurs emportent en se jouant le casque et la lance de la belle guerrière désarmée; et l'un d'eux, avec une conque marine, souffle à l'oreille du dormeur, soit pour bercer ses songes de

celli dans une tapisserie, qui appartient au comte de Baudreuil (Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 361). La description minutieuse que nous avons maintenant de la toile de Sandro ne permet plus d'admettre cette hypothèse.

1. Politien, *Stanze*, II, str. 32.
2. Richter, *Lectures on the National Gallery*, p. 56 et suiv.

ce léger murmure, soit pour l'éveiller et lui montrer son rêve réalisé (Pl. p. 25.)

On voit comment, ici encore, Botticelli a brodé sur le thème fourni par Politien. Sans doute, on ne remarque point que dans les traits du jeune homme endormi il ait tenté de reproduire les traits de Julien, et rien ne prouve non plus que, dans la figure de femme, il faille reconnaître, comme le veut Richter, « un portrait authentique de Simonetta, et le seul » ; mais le sens allégorique de la composition semble indiscutable, et par là elle apparaît en quelque sorte comme la contre-partie de la bannière peinte en 1475.

En tout cas, l'œuvre offre des qualités d'art tout à fait remarquables : la ligne onduleuse du jeune homme endormi, le raccourci hardi de son visage sont des morceaux d'une technique achevée, où s'atteste tout ce que Botticelli avait appris à l'école des Pollaiuoli ; et il y a par ailleurs, dans la grâce souple des satyres joueurs, dans leurs visages espiègles, quelque chose qui rappelle les enfants que peignait Filippo Lippi. Ce qu'il faut noter en outre, c'est le fini de l'exécution, trait caractéristique, au reste, des œuvres de cette période, et une recherche de la couleur, assez rare chez l'artiste, qui se manifeste dans la sombre coloration des feuillages du fond, sur lesquels les figures s'enlèvent en clarté. Mais la beauté des lignes surtout est admirable, cette beauté que Botticelli a poursuivie essentiellement, et qui a fait dire à un juge difficile qu'il a été, « pour le dessin de la ligne,

le plus grand artiste que l'Europe ait jamais eu[1] ».

A ce même épisode des amours de Julien et de Simonetta on a tenté à plusieurs reprises de rattacher une autre œuvre de Botticelli, le célèbre et énigmatique tableau connu sous le nom du *Printemps* (Pl. p. 89).

Il faut avouer qu'il y a une ingéniosité assez séduisante dans la conjecture de Steinmann qui veut, dans cette peinture fameuse, reconnaître l'illustration d'un passage de *la Giostra*, celui où Julien, égaré dans la forêt profonde, rencontre pour la première fois Simonetta. « Dans un pré verdoyant et fleuri », elle lui apparaît sous les traits d'une nymphe.

> Elle est blanche, dit le poète, et blanche est sa robe, mais diaprée de roses, de fleurs et d'herbes. Les boucles de sa chevelure descendent de sa tête d'or sur son front candide et fier. La forêt tout entière lui sourit... Dès qu'elle aperçut le jeune homme, un instant craintive, elle leva la tête, puis de sa blanche main elle reprit le bout de sa robe, et se leva en pied, le giron plein de fleurs[2].

Dans cette description, il est aisé de retrouver quelques-uns des traits de l'adorable figure du *Printemps,* et, sur les lèvres de sa nymphe, Politien aussi a mis ce doux sourire, *il dolce e vago riso*, qui éclaire le visage de la jeune femme de Botticelli. Et de même l'Amour, volant dans le haut du panneau, et

1. Berenson, *The Florentine Painters*, p. 75.
2. Politien, *Stanze*, I, str. 43, 47.

qui lance sa flèche au jeune homme distraitement occupé à cueillir les fruits d'or du bosquet d'orangers, ne rappelle-t-il pas le passage du poème où Julien, « tout séduit par la splendeur du site, ne s'aperçoit pas, le pauvre, que derrière lui est l'Amour » ?

Mais, ceci admis, comment expliquera-t-on que le peintre ait représenté le jeune Médicis sous le singulier déguisement de Mercure ? comment expliquera-t-on surtout qu'à la mystérieuse rencontre de *la Giostra,* il ait cru devoir donner tant de témoins inutiles, Vénus et les Grâces dansantes, et Flore poursuivie par Zéphyre, dont Politien ne dit pas un mot ? Pour rendre compte de ces diverses figures, tout en rattachant la peinture au souvenir de Simonetta, certains critiques, tels que Jacobsen, ont raffiné plus subtilement encore. Pour cet écrivain, ce n'est pas une fois, mais trois fois, que Botticelli, dans le même tableau, aurait représenté la jeune femme : une première fois sous les traits de la nymphe, telle qu'elle figure dans *la Giostra* de Politien ; une seconde fois, dans le personnage en costume moderne qui occupe le centre du panneau, « telle alors qu'elle était de son vivant, avec l'expression de souffrance qui marque la fin de sa vie » ; et une troisième fois, enfin, « s'échappant, dans un élan de fuite désespérée, des bras d'un sombre démon ailé, et ressuscitée, s'éveillant à une vie nouvelle dans les Champs-Élysées[1] ». On trou-

1. Cf. l'article de Jacobsen dans *l'Archivio storico dell' Arte,* 1897, p. 336, et dans *l'Arte,* t. II, p. 284.

vera sans doute que c'est là étrangement compliquer les choses, et qu'en ses allégories mêmes Botticelli a coutume d'être moins abstrus. Pour reconnaître dans *le Printemps* l'histoire de Julien et de Simonette, il faudrait vraiment des rapprochements plus démonstratifs et des théories moins hasardeuses. On verra plus loin que d'autres passages de Politien suffisent à rendre compte assez pleinement du sujet que le maître semble avoir voulu traiter. Et peut-être ne sera-t-il pas inutile d'ajouter deux remarques, qui achèveront de ruiner les interprétations que je viens d'analyser : l'une, que le tableau fut peint, non pour Julien de Médicis, mais probablement pour son cousin Lorenzo di Pier Francesco, possesseur de cette villa de Castello où l'œuvre était conservée au commencement du XVIe siècle ; l'autre, que Vasari, lequel assurément n'est point infaillible, mais qui représente du moins une tradition assez ancienne, dénomme tout simplement ce panneau *le Printemps*. « On y voit Vénus, dit-il, que les Grâces fleurissent, et cela signifie le printemps[1]. »

La plupart des critiques, toutefois, et ceux-là mêmes qui écartent résolument les hypothèses que je viens de signaler, s'accordent à placer à la date de 1478 l'œuvre qui nous occupe. M. Supino presque seul, dans un livre récent, attribue le tableau à une époque assez postérieure. Très frappé des ressemblances qui, dans le rendu des feuillages en particu-

1. Vasari, t. III, p. 312.

lier, se manifestent entre *le Printemps* et *la Madone de Santo Spirito*, aujourd'hui à Berlin, il incline à rapporter les deux ouvrages à une même époque, et nous savons par documents authentiques que la Vierge de Berlin fut peinte en 1485. D'autre part, on peut constater des analogies assez remarquables entre la composition du *Printemps* et un poème de Politien, le *Rusticus,* qui fut écrit en 1483. Et enfin il y a, dans ce tableau, un certain sentiment classique qui s'explique mieux après le séjour que Botticelli fit à Rome, entre 1481 et 1483.

Si ingénieuses qu'elles soient, ces raisons me paraîtraient peu convaincantes, si d'autres plus fortes ne les venaient confirmer. Il me semble que, dans l'évolution artistique de Botticelli, *le Printemps* atteste un point de développement auquel il n'était point parvenu à la date où nous sommes. Comparez-le aux œuvres, à peu près sûrement datées, que nous avons de cette période : s'il est de 1478, il prendrait place entre le tableau de la National Gallery, qui est de 1476 environ, et *la Pallas au Centaure*, qui est de 1480, entre *l'Adoration des Mages,* qui semble de 1477, et *la Vierge du Magnificat,* qui est antérieure à 1480 ; il précéderait la série des fresques de la Sixtine, exécutées entre 1481 et 1483. Or, il n'y a rien, ou presque, dans ces ouvrages, qui rappelle l'ondulation souple, presque maniérée déjà, de la ligne, par où se caractérisent si nettement les figures du *Printemps;* rien, ou presque, qui rappelle l'expres-

sion mystérieuse des minces visages, la grâce presque maladive des longues formes dansantes. Tout cela, au contraire, apparaît en germe dans certains détails des fresques de la Sixtine, par exemple dans ces filles de Jéthro, « sœurs des Grâces qui danseront pour fêter Vénus et *Primavera* [1] », et se montre pleinement épanoui dans les œuvres certainement postérieures à 1483, comme la *Naissance de Vénus* ou le tableau de *la Calomnie*.

En 1478, Botticelli est à la période de sa vie — on va le voir tout à l'heure — où le réalisme exerçait sur son art une puissante influence ; et cette tendance se manifestait alors jusque dans ses ouvrages les plus inspirés de l'antiquité classique. Composé en 1478, *le Printemps* serait donc une anomalie étrange, une singularité presque inexplicable ; aux environs de 1485, il prend au contraire naturellement sa place dans l'évolution artistique de Botticelli. Et c'est pourquoi, malgré certaines analogies que l'on prétend reconnaître entre les figures du *Printemps* et quelques œuvres de la jeunesse du maître [2], je crois devoir reculer la date de cette peinture fameuse à une époque ultérieure de la vie de l'artiste. C'est là que nous la retrouverons et que nous tâcherons d'en interpréter plus pleinement le sens et d'en analyser la complexe beauté.

1. Bertaux, *Rome,* t. II, p. 144.
2. Cf. Streeter, *Botticelli,* p. 64.



Cliché Alinari.

LA VIERGE DU MAGNIFICAT (ENTRE 1475 ET 1481).

Musée des Offices, Florence.

## IV

Quoi qu'il en soit de cette question délicate, il est certain qu'en même temps qu'il exécutait pour les Médicis ses compositions allégoriques, Botticelli cherchait, par d'autres moyens encore, à se concilier la faveur de ses contemporains. Dans toute une série d'œuvres de cette époque, apparaît le désir évident de rivaliser avec les grands maîtres du réalisme florentin, en particulier avec Ghirlandajo.

Vasari rapporte qu'on conservait au palais Médicis deux « très beaux » portraits de femme, de la main de Botticelli : l'un représentait Lucrezia Tornabuoni, la mère du Magnifique ; l'autre était, disait-on, celui de *l'innamorata* de Julien de Médicis, c'est-à-dire de Simonetta Vespucci. Or il existe dans plusieurs collections des portraits auxquels on attache le nom de la célèbre jeune femme : sans parler de celui de Chantilly, dont tout le monde aujourd'hui fait honneur à Piero di Cosimo, on trouve à la galerie Pitti (nº 353) et au musée de Berlin deux effigies d'elle, où longtemps on a voulu reconnaître l'œuvre de Botticelli. On s'accorde maintenant à y voir plutôt des ouvrages d'élèves, copies peut-être de quelque original perdu, et M. Berenson attribue plus précisément le portrait Pitti à l'anonyme qu'il nomme « l'amico di Sandro ». Il en va de même pour deux portraits de Julien de Médicis, conservés

l'un à Berlin, l'autre à Bergame ; après les avoir longtemps, et fort énergiquement, revendiqués pour Botticelli, on a renoncé aujourd'hui, et non sans raison, à y retrouver sa main. Je lui laisserais du moins assez volontiers, pour ma part, l'élégant portrait du musée de Francfort : non sans doute qu'il faille, avec M. Supino, y reconnaître Simonetta Vespucci, — la jeune femme représentée est une Médicis, comme l'atteste le bijou qu'elle porte sur la poitrine, et qui n'est autre que le camée d'*Apollon et Marsyas,* l'une des pièces les plus fameuses de la collection du Magnifique, — mais dans le traitement des cheveux, dans la grâce fine du profil, dans une certaine parenté avec les types favoris du maître, on trouverait sans peine des arguments pour confirmer l'attribution traditionnelle. En tout cas, deux œuvres authentiques permettent de juger de quoi Botticelli était capable comme portraitiste. C'est le *Jean de Médicis* des Offices, qui, bien qu'il n'ait pas été peint d'après le modèle vivant — le fils cadet du vieux Cosme était mort en 1463, — est d'un modelé si juste et d'une expression si intense ; et c'est le beau *Portrait de jeune homme* de la National Gallery, de ce pâle Florentin au visage épanoui, à la mine légèrement railleuse, si vivant et si vrai sous le béret rouge qui couvre ses longs cheveux bouclés (Pl. p. 33). Mais une œuvre surtout est caractéristique de l'effort réaliste que tentait alors Botticelli : c'est la célèbre *Adoration des Mages* du musée des Offices (Pl. p. 41 et 49).

Sandro avait eu de bonne heure une sorte de prédilection pour ce sujet. Outre le panneau étroit dont j'ai parlé déjà, la National Gallery possède de lui un tableau circulaire — un *tondo* — représentant le même thème, et où l'on voit communément une œuvre de sa jeunesse : l'influence des Pollaiuoli y est en effet évidente, et la composition, trop chargée de personnages, atteste quelque inexpérience encore. Mais dans la façon dont la Sainte Famille est placée au centre du tableau, dans le groupement aussi de certaines figures, il y a comme l'annonce du chef-d'œuvre que l'artiste peignit, entre 1476 et 1478, pour l'église de Santa Maria Novella.

Sur la date de cette peinture fameuse, on a, comme pour la plupart des tableaux de Botticelli, pris plaisir à discuter avec une subtilité presque fastidieuse. Il est assez généralement admis que, dans le personnage vêtu de noir, au visage mélancolique, qui se tient debout, à droite, derrière l'un des Rois Mages, il faut reconnaître Julien de Médicis, et que la figure du premier plan, à gauche, le jeune homme tenant les mains sur la garde de son épée, représente Laurent le Magnifique. De la place différente occupée par les deux frères, on a tiré toutes sortes de conclusions hasardeuses. Si Julien est ainsi séparé de Laurent, s'il est placé près des trois rois auxquels Botticelli a donné les traits de Médicis déjà morts, c'est que lui-même avait cessé de vivre quand fut peint le tableau : en conséquence, *l'Ado-*

*ration* est postérieure au mois d'avril 1478, où le jeune homme périt dans la conjuration des Pazzi. On va plus loin. On suppose, toujours d'après les mêmes données, que le panneau fut commandé, au lendemain de ce tragique événement, par Laurent et offert par lui à Santa Maria Novella, comme un témoignage de reconnaissance à Dieu qui l'avait fait échapper au poignard des meurtriers. Malheureusement pour ces théories trop ingénieuses, des recherches récentes ont prouvé que celui qui commanda le tableau à Botticelli n'était nullement le Magnifique, mais bien un riche marchand florentin, Gaspard Zenobii del Lami. Ainsi s'évanouit tout rapport nécessaire entre *l'Adoration* et la conspiration des Pazzi ; et si Julien de Médicis, comme cela semble évident, figure dans le tableau, rien n'oblige à croire qu'il fût mort au moment où travaillait Botticelli ; au contraire, le fait qu'il est représenté, non point comme un personnage essentiel de la composition, mais simplement comme l'un des suivants des Rois Mages, ferait supposer plutôt qu'il était encore en vie. Il y a donc lieu de placer *l'Adoration*, non pas après, mais avant l'échauffourée des Pazzi, et probablement aux environs de 1477.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre — qui est un chef-d'œuvre — tient une place tout à fait à part parmi les autres peintures de Botticelli. La composition en est admirable, claire, harmonieuse, les groupes distribués avec un soin attentif que signalait déjà

Vasari. Le fini de l'exécution est incomparable : les détails des somptueux costumes, l'or des broderies, les diverses expressions des visages, tout est rendu d'un pinceau minutieux et savant. La couleur est merveilleuse, d'un éclat dont paraît à peine capable la peinture *alla tempera*. Mais ce qui frappe surtout, c'est la tendance toute réaliste de l'œuvre. Il semble que Sandro ait voulu prouver ici qu'il pouvait rivaliser avec les maîtres les plus célèbres de l'école naturaliste ; et il y a si bien réussi que, il y a une quarantaine d'années, on attribuait résolument à Ghirlandajo le tableau de *l'Adoration*.

Ce qui atteste surtout ces tendances réalistes, c'est le grand nombre de portraits qui figurent dans l'œuvre.

La figure du premier Roi Mage, dit Vasari, est le propre portrait du vieux Cosme de Médicis, le plus vivant et le plus ressemblant de tous ceux que nous avons de lui.

Les deux autres Rois ont les traits des deux fils de Cosme, Pierre le Goutteux et Jean ; et parmi les assistants, comme je l'ai dit, on reconnaît d'autres Médicis encore, Laurent et Julien, et Botticelli lui-même, on le sait, s'est représenté à droite, au premier plan. Entre tous ces portraits si expressifs, on perd un peu de vue le groupe de la Sainte Famille, et aussi bien est-ce la partie du panneau où le maître a porté le moins de soin. Son évident souci, dans cette œuvre admirable, était de glorifier les Médicis,

ses protecteurs, d'immortaliser les traits des amis qu'il comptait dans leur entourage : à cela, il a merveilleusement réussi.

On ne saurait, écrit Vasari, décrire la beauté des têtes qui se voient dans ce tableau. Elles ont des attitudes diverses, les unes de face, les autres de profil, celle-ci de trois quarts, celle-là inclinée ; la diversité des expressions en est infinie ; jeunes gens, vieillards, sont rendus avec toutes les recherches qui peuvent mettre en relief le magistral talent de l'artiste.

Et l'écrivain florentin, historien médiocre, mais critique au goût sûr, ajoute :

C'est assurément une œuvre admirable de coloris, de dessin, de composition, et si belle, que tout artiste en demeure aujourd'hui émerveillé [1].

Et plus loin :

Sandro a mérité de grands éloges pour toutes les peintures qu'il fit, quand il voulut tout ensemble y apporter du soin et les traiter avec amour, et cela est surtout vrai de *l'Adoration des Mages* de Santa Maria Novella, laquelle est merveilleuse [2].

L'échec de la conjuration des Pazzi fournit à Botticelli l'occasion d'exécuter une autre œuvre non moins réaliste, en même temps qu'elle lui permit de manifester à nouveau son dévouement aux Médicis. C'est lui qui reçut de la Seigneurie la mission de représenter, sur la façade du Bargello, les effigies des conspirateurs, pendus par le cou ; et, en juillet 1478, il toucha pour ce travail quarante florins d'or. On sait

1. Vasari, t. III, p. 315-316.
2. *Ibid.*, t. III, p. 323.

comment, deux ans plus tard, ces peintures furent effacées à la demande de Sixte IV ; elles étaient, paraît-il, fort remarquables. Vasari parle de l'art avec lequel étaient représentés « ces personnages, portraiturés au naturel et suspendus en d'étranges attitudes[1] ».

L'événement de 1478 devait avoir d'autres conséquences encore pour Botticelli. Florence se trouvait maintenant en guerre avec le pape, avec le roi de Naples ; excommuniée, elle était au ban de l'Italie. Dans ces circonstances, Laurent de Médicis avait trop d'autres soucis en tête pour avoir le loisir de protéger les arts. Pendant deux ans, Botticelli ne reçut aucune commande de son puissant protecteur : il revint alors à la peinture religieuse et recommença à peindre des Madones. De ce moment date probablement la petite *Madone* de la galerie Poldi Pezzoli, à Milan, œuvre délicate, traitée avec ce soin minutieux de l'exécution qui caractérise les œuvres de cette période, et où l'attitude et le type de la Vierge présentent une étroite parenté avec *la Vierge du Magnificat ;* on y retrouve, en outre, ces recherches sentimentales dont *la Madone Chigi* offrait le témoignage et qui reparaissent ici dans les jeux de l'Enfant divin, maniant innocemment les instruments de sa Passion future. Mais de ce temps date surtout une des plus belles œuvres religieuses de Botticelli, *la Vierge du Magnificat.*

Müntz a signalé l'analogie, en effet assez frap-

1. Vasari, t. III, p. 323.

pante, qui existe entre la tête de *la Vierge du Magnificat* et un dessin de Léonard, conservé à Windsor ; et comme le Vinci avait quitté Florence quand Botticelli revint de Rome, on en conclut avec vraisemblance que l'œuvre de Sandro est antérieure à son départ pour la Ville Éternelle, c'est-à-dire à 1481. La perfection technique de l'œuvre semble confirmer ces indications chronologiques. Rarement Botticelli a composé un tableau avec un art plus savant et plus sûr. Reprenant la disposition circulaire que les sculpteurs florentins avaient volontiers employée pour la représentation de leurs Vierges, et que Filippo Lippi, le premier, avait appliquée à la peinture, il a, dans son *tondo,* adapté le plus heureusement du monde les attitudes de ses personnages à la ligne courbe du cadre. En face de la Vierge légèrement penchée en avant, des anges aux longues boucles dorées s'inclinent doucement vers elle ; au-dessus de sa tête, de leurs mains tendues l'une vers l'autre, deux autres anges soutiennent une couronne d'or ; et, dans les plis des draperies, dans la souple ondulation des chevelures, dans la grâce des mouvements, il y a une harmonie des lignes d'une habileté surprenante, et d'une merveilleuse beauté (Pl. p. 57).

Rarement aussi Botticelli a peint un tableau d'un pinceau plus attentif et plus délicat : la tonalité générale en est exquise, et l'emploi de l'or, répandu sur les broderies et jusque sur les chevelures, met sur l'œuvre entière comme un rayonnement. Sans doute,



Cliché Alinari.

Pallas domptant un Centaure (1480).

Palais Pitti, Florence.

la scène n'a point cette profondeur mystique que nous rencontrerons en d'autres Vierges du maître. *La Madone du Magnificat,* c'est surtout la Vierge glorieuse, couronnée par les anges, devant qui est ouvert le livre où le verset du *Magnificat* la proclame « bénie entre toutes les femmes »; et autour d'elle, les anges aux yeux éveillés, aux gestes caressants et charmants, sont de gracieux enfants de Florence, plus près de la terre que du ciel. A peine une nuance de tendre mélancolie assombrit le visage de la mère ; mais ce qui domine, dans l'attitude de l'enfant rieur, — un des plus délicieux *bambini* qu'ait peints Botticelli, — dans l'expression doucement pensive des anges blonds, dans le frais et calme paysage qui remplit le fond du panneau, c'est la vie jeune et sereine ; et si l'impression que produit le tableau est solennelle autant que charmante, elle est exempte en tout cas de cette émotion trop intense, presque douloureuse, que le maître, plus tard, se complaira à exprimer.

Aussi bien — et ceci encore achève de fixer la date du *Magnificat* — y a-t-il une certaine affinité entre le type de la Madone et la tête de la *Pallas* que Sandro exécuta, en 1480, pour Laurent de Médicis. Le Magnifique, par un coup d'audacieuse diplomatie, venait de rompre la coalition de ses ennemis ; de Naples, où il était allé, non sans danger, négocier la paix avec le roi Ferdinand, il était rentré à Florence, salué par l'enthousiasme populaire comme le sauveur de la République. Pour perpétuer le souvenir de ce

grand événement, Laurent commanda à son peintre favori un de ces tableaux allégoriques où Botticelli excellait. C'est *la Pallas au centaure*, mentionnée à plusieurs reprises dans les inventaires des collections médicéennes, longtemps considérée comme perdue, et retrouvée, en 1895, dans une antichambre du palais Pitti (Pl. p. 65). Devant un fond de paysage qui semble bien être une vue idéalisée de la baie de Naples, Minerve, déesse de la Sagesse, dompte le centaure qui symbolise l'esprit de désordre et de violence. Sur la robe blanche de la jeune femme est brodé le triple anneau des Médicis, et cet emblème précise l'allusion à la paix rétablie que font les rameaux d'olivier entrelacés aux cheveux et aux bras de l'immortelle. Le contraste est frappant entre l'expression doucement impérieuse de la Pallas et le visage douloureux du centaure, si vivant, si puissant, qui lui fait face. Et l'on sent, comme dans toutes les œuvres de ce temps, dans la stature un peu lourde de la déesse, dans la robuste musculature du centaure, l'influence toujours sensible des Pollaiuoli, un sentiment de la vie réelle, fort éloigné de ces raffinements de mièvrerie un peu anémique et maladive par où Botticelli se laissera tant séduire plus tard.

En cette même année 1480, où l'artiste peignait cette apothéose de son protecteur, l'occasion lui fut donnée de se mesurer directement avec son grand rival Ghirlandajo. Dans l'église d'Ognissanti, en face du *Saint Jérôme*, du grand maître réaliste, les Ves-

pucci lui demandèrent de peindre à fresque un *Saint Augustin.* « Il s'appliqua, dit Vasari, à y surpasser tous les peintres de son temps, mais particulièrement Domenico Ghirlandajo ». L'œuvre qu'il produisit ne fut pas indigne de cette ambition. Vasari loue justement la profondeur de la pensée, l'intensité de la méditation qui éclatent sur le visage du saint ; c'est, en effet, dans l'expression de la figure que l'artiste a concentré tout son effort, et cette face labourée de rides, ces yeux ardents que l'inspiration enflamme, sont d'une puissance incomparable.

L'œuvre eut un grand succès : Botticelli était maintenant à l'apogée du crédit et de la gloire. Un curieux document de l'époque nous renseigne sur sa vie à cette date. C'est la *denunzia dei beni* faite en 1480 par son père Mariano. On y voit que Sandro, alors âgé de trente-six ans, vivait toujours dans la vieille demeure familiale de la Via Nuova, entre son père, veuf maintenant et retiré des affaires, sa vieille tante, qui tenait la maison, son frère aîné et de nombreux neveux et nièces. Sa famille était à l'aise ; outre l'habitation de ville, elle possédait des biens à Peretola et tenait à bail une ferme à Careggi ; aussi Sandro, dit le document, « travaille-t-il à la maison quand il en a envie ». C'est là que vint le chercher, au mois de décembre 1480, l'invitation du pape Sixte IV, l'appelant à Rome pour travailler, avec d'autres peintres florentins ou ombriens, à la décoration de la chapelle Sixtine.

---

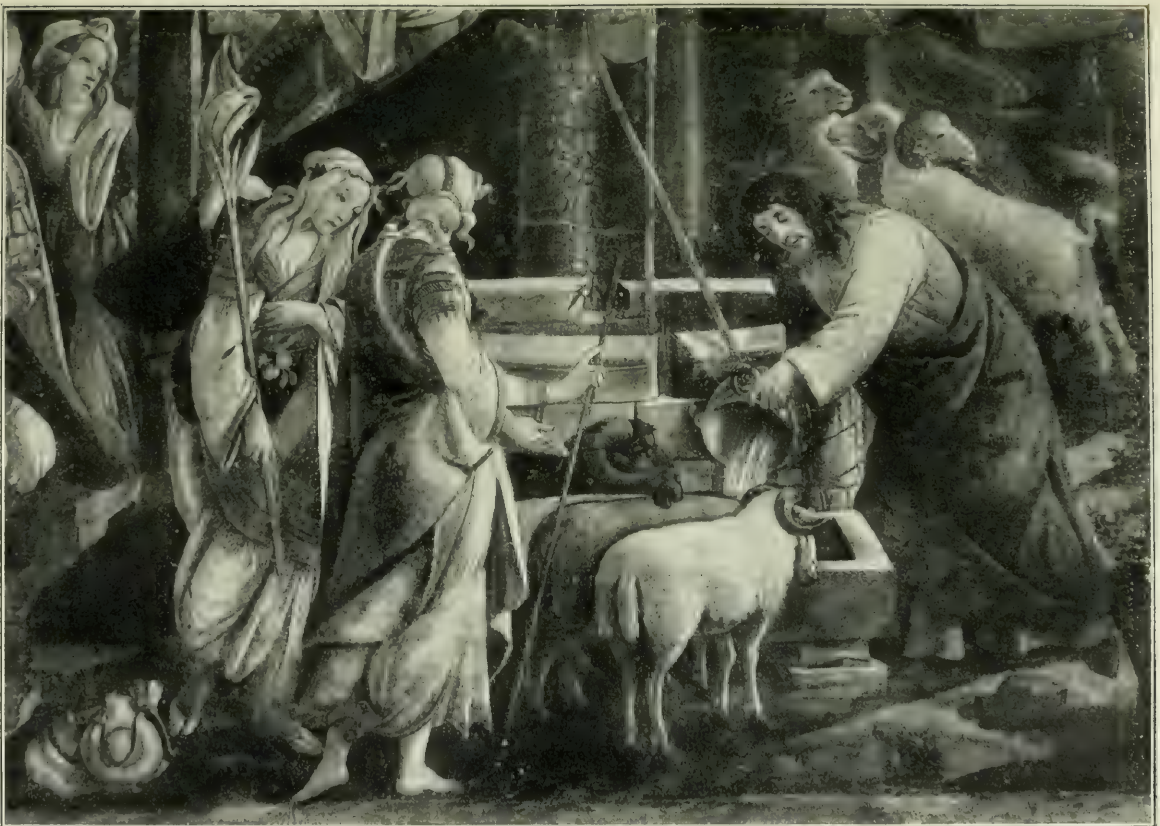


# CHAPITRE III

Les Fresques de la Sixtine (1481-1483).

## I

Lorsque, vers la fin de l'année 1480, l'architecte Giovannino dei Dolci eut achevé pour Sixte IV la grande chapelle du Vatican, le pape voulut la décorer de peintures, comme il venait de faire pour la nouvelle bibliothèque du palais pontifical. Il appela à lui, dans ce but, les artistes les plus célèbres du temps. Un contrat du 27 octobre 1481 nous montre, employés à cette tâche colossale, trois Florentins : Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, et un Ombrien, Pérugin; chacun de ces maîtres avait amené avec lui plusieurs aides, parmi lesquels on connaît Piero di Cosimo et Pinturicchio. On voit, par cet acte, qu'à cette date l'œuvre était déjà commencée, probablement depuis le printemps de 1481 ; les peintres s'engageaient à la terminer pour le 15 mars de la prochaine année 1482. Un document de janvier 1482 montre toutefois qu'à ce moment, sur les dix fresques prévues au contrat,



Cliché Anderson.

MOÏSE ET LES FILLES DE JÉTHRO.

Détail de *la Jeunesse de Moïse* (1481-1483). — Chapelle Sixtine, Rome.

quatre seulement avaient été exécutées, qui furent payées à raison de 250 ducats chacune. Pour hâter la fin de l'œuvre, un nouvel artiste, Signorelli, fut sans doute alors adjoint aux autres peintres ; enfin, le 15 août 1483, la décoration était achevée, et Sixte IV pouvait solennellement consacrer la chapelle Sixtine[1].

Vasari rapporte que la direction générale de cette grande entreprise fut confiée par le pape à Botticelli. C'est là, il faut bien le dire, une tradition que rien ne prouve; et aussi bien le plan d'ensemble de la décoration atteste une science de la théologie que — n'en déplaise à Ruskin — rien ne permet de supposer chez le maître florentin. Sous la série des hautes fenêtres, entre lesquelles étaient placées les figures des papes de la primitive Église, deux rangées de fresques, chacune composée de six sujets, devaient mettre en parallèle les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; à gauche, les épisodes de la vie de Moïse, à droite, ceux de la vie du Christ s'opposaient avec une exacte symétrie, chacune des scènes de la première série, conformément aux subtils enseignements de la scolastique, annonçant et préfigurant la scène correspondante de la seconde. Ainsi, la circoncision du fils de Moïse correspond au baptême du Christ, la jeunesse de Moïse et son séjour au désert à la tentation du Christ par Satan, le châtiment des lévites rebelles à la remise des

1. Pour tout ce chapitre, je renvoie une fois pour toutes au livre capital de M. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle.*

clefs à saint Pierre, et ainsi de suite. Primitivement, au-dessus de l'autel et sur la paroi intérieure de la façade, deux autres séries de fresques complétaient cet ensemble : toutes deux ont disparu, l'une par accident, l'autre pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Une idée particulière se greffait sur ce thème général et devait, en plusieurs endroits, modifier assez profondément les détails de l'exécution. L'habile courtisan, qui avait tracé aux peintres le programme de leur œuvre, y avait introduit, comme un objet essentiel, la glorification du pontificat de Sixte IV. De là viennent ces allusions savantes à des événements contemporains, qui si longtemps ont rendu obscure l'interprétation de certaines de ces fresques; de là aussi cette foule de portraits de personnages du temps, qui se mêlent aux scènes de la Bible et de l'Évangile, et qui attestent la prodigieuse indifférence au sujet que professaient la plupart des peintres du *quattrocento*. Est-ce par un hasard qu'entre ces scènes, si pleines d'applications contemporaines, deux sur trois ont été confiées au pinceau de Botticelli? Je ne sais. En tout cas, la part de collaboration qu'il apporta à l'œuvre commune consiste, — outre deux ou trois figures de papes [1], dont

1. On peut attribuer à Botticelli, avec certitude, le *Sixte II* et le *Saint Étienne Romain*, tous deux très remarquables d'expression pensive et inspirée, et peut-être le *Saint Corneille*, moins bon.

les gestes passionnés et les expressifs visages rappellent le *Saint Augustin* d'Ognissanti, — dans l'exécution de trois fresques de sujets assez différents : *la Purification du Lépreux*, au fond de laquelle figure la Tentation du Christ; *la Jeunesse de Moïse* et *le Châtiment de Coré, Dathan et Abiron.*

## II

Sur la muraille de droite, réservée aux épisodes de la vie du Christ, le second tableau représente une scène de composition assez confuse, et dont le sens était demeuré énigmatique, jusqu'au jour où M. Steinmann en a découvert l'interprétation. C'est la première fresque que Botticelli ait peinte à la Sixtine. Par une anomalie assez singulière, le récit évangélique qui devait trouver ici sa place, — *la Tentation du Christ* — est relégué à l'arrière-plan de la composition et forme trois petites vignettes, comme perdues parmi le paysage et les architectures. L'essentiel de la fresque est occupé par une cérémonie singulière, compliquée et pompeuse. Devant une facade de style Renaissance, un autel carré est dressé où flambent des bois de cèdre ; à droite, un lépreux approche, soutenu par deux amis; à gauche, sa femme s'avance, portant sur la tête un panier couvert, qui renferme deux colombes. Au premier plan, le grand prêtre reçoit d'un jeune lévite un plat d'or contenant le sang de l'oiseau sacrifié, et y trempe la branche de

myrte dont il aspergera le malade pour le purifier. Or, si l'on se reporte au chapitre XIV du *Lévitique*, on y retrouve tous les détails de l'acte rituel que le peintre a représenté. Mais si, par là, le sujet devient clair, on se demande, non sans étonnement, ce que vient faire cette scène dans la série des épisodes évangéliques. Pour le comprendre, il faut observer d'abord que l'édifice qui occupe le fond du tableau reproduit, fort exactement, la façade de l'hôpital de Santo Spirito, que Sixte IV venait de faire bâtir. La guérison du lépreux faisait penser naturellement aux malades soignés dans cet hôpital, et glorifiait ainsi la charité du pontife en même temps que la splendeur de ses constructions. Ajoutez qu'avant de monter sur le trône pontifical, François de la Rovère avait été général des Franciscains, et l'illustre fondateur de l'ordre, pour qui le pape professait une vénération particulière, n'avait-il pas prescrit à ses disciples, comme un de leurs premiers devoirs, le soin des malades atteints de la lèpre ? Notez encore qu'à l'arrière-plan, à gauche de l'hôpital, il semble bien qu'on reconnaisse l'église et le couvent d'Assise, visiblement destinés à rappeler les origines monastiques du pontife. Et si l'on considère enfin que la composition est placée dans la Sixtine de façon à faire face au trône du pape, on ne saura assez admirer l'habileté du courtisan qui a voulu mettre ainsi, de façon éclatante, sous les yeux de Sixte IV, la scène qui, en glorifiant l'ordre qu'il aimait, trans-



Cliché Anderson.

MOÏSE QUITTANT L'ÉGYPTE AVEC SON PEUPLE.

Détail de *la Jeunesse de Moïse* (1481-1483). — Chapelle Sixtine, Rome.

mettait surtout à la postérité la plus lointaine le souvenir de ses bonnes œuvres et de sa magnificence.

C'est également pour satisfaire la vanité du pape, que Piero di Cosimo représenta en un grand tableau le *Passage de la Mer Rouge*, où il est impossible de méconnaître l'allusion à la récente bataille de Campomorto et à la défaite infligée aux Napolitains, le 21 août 1482, par le général pontifical Robert Malatesta. Mais l'ampleur même donnée à cette scène devait avoir une indirecte et curieuse conséquence sur la seconde des fresques peintes par Botticelli. Quand il dut, sur le mur de gauche, en face de la *Purification du lépreux*, raconter la *Jeunesse de Moïse*, il fut obligé, faute de place, de ramasser en un seul tableau jusqu'à sept épisodes de la vie du législateur d'Israël, depuis le meurtre de l'Égyptien jusqu'à la sortie d'Égypte du peuple de Dieu. De la composition forcément assez compliquée que lui imposa cette obligation, l'artiste s'est tiré avec une adresse et un bonheur extrêmes. Par une conception inattendue et charmante, il a choisi pour motif central de son tableau, non point, comme ou aurait pu l'attendre, un des épisodes saillants de l'existence de Moïse, la scène dramatique du meurtre ou le pompeux cortège du peuple partant pour l'exode, ou l'apparition de Jéhovah dans le buisson ardent, mais une scène tout accessoire, toute simple, tout idyllique : la rencontre, devant la fontaine, du jeune Hébreu et des filles de Jéthro (Pl. p. 69). Il y a une idée singulièrement

originale, poétique et profonde, dans cette représentation d'un Moïse versant — comme un précurseur du Bon Pasteur — l'eau de la source fraîche aux moutons des deux bergères, d'un Moïse plein de douceur et de grâce, « s'inclinant, la tête abandonnée comme s'il allait tomber aux pieds des jeunes filles[1] », et qui contraste si fortement avec la figure biblique du serviteur implacable de Jéhovah, avec le robuste et fier patriarche qu'a peint Signorelli, ou qu'a modelé Michel-Ange. Une telle conception est particulièrement instructive pour connaître le fond de l'âme d'un Botticelli. Certes, autour de ce motif central, il a su disposer avec une parfaite harmonie les autres épisodes, représenter, en un groupe admirable de vie, le conducteur de peuple, sortant d'Égypte à la tête des siens (Pl. p. 73) ; c'est chose bien significative pourtant, qu'il se soit complu surtout à retracer cette gracieuse bucolique et que son imagination poétique ait tout naturellement, dans le récit de la Bible, mis en relief ce petit roman profane, pour le traiter avec un charme délicat et une perfection d'exécution presque incomparable.

Entre les trois fresques que Botticelli peignit à la Sixtine, celle-ci est sans doute la plus belle ; la troisième, d'un sentiment fort différent, n'est pas, à d'autres égards, moins remarquable. *Le Châtiment de Coré, Dathan et Abiron*, y est représenté en trois épisodes (Pl. p. 81). Au centre, Moïse, d'un geste

1. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 143.

magnifique, appelle la punition du ciel sur les lévites rebelles, tandis qu'en arrière de l'autel, Aron, le grand prêtre légitime, célèbre gravement le sacrifice en l'honneur de Jéhovah. Sur la droite, un groupe de fidèles entraîne un blasphémateur pour le lapider ; sur la gauche, la terre s'entr'ouvre pour engloutir Dathan et Abiron, tandis que, conformément à un passage de l'Écriture (*Nombres*, ch. XI, v. 26), Eldad et Médad, debout sur un nuage, représentent ceux qui prophétisent selon l'esprit de Dieu. Le sens de la composition est précisé par l'inscription gravée sur l'arc de triomphe dressé au fond du tableau : elle proclame que « nul ne doit aspirer aux honneurs du sacerdoce s'il n'a été élu par Dieu, comme Aron » ; et c'est pourquoi le châtiment des usurpateurs, conséquence de la vocation d'Aron, fait tout naturellement pendant à la remise des clefs par où le Christ désigne Pierre comme le chef de l'Église. Mais ici encore, sous le drame biblique, une application contemporaine se cache. En l'année 1482, l'archevêque de Carinthie, André Zamometic, s'était rebellé contre Sixte IV, et il venait, en décembre 1482, de finir misérablement dans sa prison de Bâle. Il y a, dans le tableau de Botticelli, une évidente allusion à ce nouveau triomphe du pontife et à la punition que le ciel avait infligée au prélat révolté.

Pour retracer cette tragique histoire, Botticelli a modifié de façon assez sensible les moyens ordinaires

de son art. Son tempérament poétique et lyrique a dû s'adapter ici à une action plus dramatique et plus véhémente ; et quoiqu'il ait assurément, dans le motif central en particulier, traduit avec une remarquable puissance le geste menaçant de Moïse et les attitudes diverses des lévites foudroyés, il faut avouer que cette recherche du dramatique a entraîné l'artiste à des attitudes un peu théâtrales, à des gesticulations d'une violence un peu désordonnée. Ce n'était point vers les scènes de cette sorte que le maître était le plus volontiers attiré : et encore qu'il y ait, surtout dans les figures du groupe de droite (Pl. p. 85), un sentiment de la vérité et de la vie d'une observation singulièrement réaliste et forte, encore que les qualités techniques de l'œuvre soient tout à fait supérieures — comme si, d'un tableau à l'autre, Botticelli devenait plus pleinement maître de son art, — je ne saurais m'associer à l'enthousiasme un peu excessif avec lequel M. Steinmann a loué cette composition.

## III

Les fresques de la Sixtine, bien que le temps les ait endommagées par places et qu'elles aient, en d'autres endroits, été repeintes assez malheureusement, ont dans l'œuvre de Botticelli une importance considérable. Datées avec une absolue certitude, elles fournissent un point fixe par où l'on peut se rendre

compte du degré où était parvenu le développement artistique du maître. Placées à côté de tableaux peints par les meilleurs artistes de l'époque, elles permettent, d'autre part des comparaisons instructives, qui révèlent assez clairement les qualités et les défauts de Botticelli.

Il faut avouer tout d'abord qu'il n'excelle point dans la composition. Plus que tous ses collaborateurs, il a sacrifié à la tradition archaïque, qui réunit dans un même cadre toute une suite d'épisodes divers et fait, dans chacun d'eux, reparaître le même personnage, le Christ jusqu'à quatre fois dans la *Tentation,* Moïse jusqu'à sept fois dans les scènes de la jeunesse du patriarche. Ceci n'est point pour rendre la composition fort claire ; elle devient plus confuse encore et plus compliquée par l'accumulation des personnages, par le double désir qu'a le peintre de ne négliger aucun détail du thème biblique confié à son pinceau et de faire place, parmi les témoins de la scène, au plus grand nombre possible d'illustres contemporains. Le défaut, très sensible dans *la Purification du lépreux*, s'atténue dans les autres fresques, où Botticelli semble avoir voulu réduire un peu le nombre de ses figures. Néanmoins, si l'on compare ces tableaux à l'ordonnance si nette d'un Ghirlandajo, dans *la Vocation des apôtres,* et surtout à la composition si simple, si pleine d'espace et d'air, qu'on admire dans *la Remise des clefs* de Pérugin, on reconnaîtra que Botticelli est nettement inférieur

à ses deux grands rivaux : il lui manque cette puissance de concentration, ce goût de la synthèse qui donnent à une grande œuvre décorative toute sa valeur et tout son effet. Mais, en revanche, si l'on considère en les isolant chacun des épisodes, chacun des personnages, quelle grâce dans les mouvements, quelle intensité d'expression dans les visages, quelle beauté de ligne dans les attitudes ! C'est là qu'on saisit, non seulement tout l'art, mais toute l'âme de Botticelli, dans ce singulier mélange surtout, qui éclate en son œuvre, d'observation profondément réaliste et de tendances tout idéales.

On sait quel nombre de portraits Botticelli et ses collaborateurs ont introduits dans leurs fresques : parmi cette foule de figurants anonymes, cardinaux, guerriers, grands dignitaires, M. Steinmann a réussi à identifier un certain nombre de personnages. Dans *la Purification du lépreux*, on reconnaît, à l'extrême droite, le neveu du pape, Jérôme Riario, tenant en main le bâton de commandement, en sa qualité de gonfalonier de l'Église, et, plus près du centre, en avant de la jeune femme qui porte un fagot de bois sur la tête, un autre neveu du pontife, Julien de la Rovère, le futur Jules II. Ailleurs, dans *le Châtiment des lévites rebelles,* on trouve, dans le groupe de droite, le portrait de l'archevêque de Carinthie sous les traits du blasphémateur, et, sur la gauche, le jeune Alexandre Farnèse, le futur Paul III, avec son précepteur Pomponius Laetus. Regardez ces figures et

tant d'autres, demeurées anonymes : toutes sont rendues avec une intensité de vie admirable, avec un désir passionné de mettre en relief les traits les plus caractéristiques de chacun de ces visages. Regardez certains groupes encore, celui des fidèles entraînant le blasphémateur, surtout celui de Moïse à la tête de son peuple (Pl. p. 85 et 73). Ces personnages enturbannés, ces guerriers, ces enfants, sont d'une observation singulièrement précise et d'un type profondément individuel; et c'est un détail réaliste — et bien inattendu chez Botticelli — que le petit fox-terrier blanc que porte sous le bras un des enfants de Moïse. Pas plus qu'à Florence dans les années précédentes, Sandro n'oubliait, à Rome, son désir de rivaliser avec Ghirlandajo.

Et pourtant un autre idéal apparaît dans ces fresques de la Sixtine, où se manifestent mieux les tendances véritables du génie de Botticelli. J'ai signalé déjà la conception qu'il s'est faite de Moïse, d'un Moïse « qui connaît la faiblesse et la pitié »[1], et la complaisance aussi avec laquelle il a traité les épisodes gracieux et poétiques, plus en harmonie avec sa nature intime que les actions dramatiques et violentes. C'est la même raison qui l'attire « vers la mobilité et la fragilité de la grâce féminine »[2]. Regardez la femme à la démarche dansante, aux draperies soulevées par la rapidité de sa marche qui,

1. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 143.
2. *Ibid.*, p. 144.

au premier plan de *la Purification du lépreux*, apporte un fagot de bois : elle rappelle le mouvement de la *Judith*, elle annonce les Grâces dansantes du *Printemps* et la souple élégance des jeunes filles qui parent les fresques de la villa Lemmi. Regardez surtout le groupe des filles de Jéthro. « L'étrange conteur de féeries, comme on l'a dit joliment, a vêtu les bergères de tuniques flottantes et d'écharpes aériennes ; il a donné à leurs visages un sourire à la fois craintif et ravi; il a plié leur corps gracile à des attitudes qui semblent accompagner le rythme d'une musique lente. Les filles de Jéthro, dont le charme délicat fleurit la chapelle du Vatican, sont les sœurs des Grâces qui danseront pour fêter Vénus et Primavera. »[1]

Au séjour qu'il fit à Rome Botticelli dut autre chose encore, une connaissance plus pleine des monuments classiques et de leur majestueuse beauté. C'est dans les fresques de la Sixtine, pour la première fois, qu'il a placé à l'arrière-plan de ses tableaux ces architectures antiques que nous rencontrerons désormais bien des fois dans ses œuvres. Dans *le Châtiment des lévites rebelles*, on reconnaît sans peine la robuste structure de l'arc de Constantin, reproduit au fond de la composition avec une minutieuse fidélité, tandis que, sur la droite, un portique en ruines laisse apparaître entre ses colonnes les montagnes et la mer. Mais ce n'est pas tout. Un

1. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 144.



Cliché Anderson.

LE CHATIMENT DE CORÉ, DATHAN ET ABIRON (1481-1483).

Fresque. — Chapelle Sixtine, Rome.

détail de *la Purification du lépreux* prouve avec quelle attention le peintre avait regardé les statues païennes. L'enfant chargé de raisins, autour de la jambe duquel s'enroule un serpent, rappelle de façon frappante, par son attitude et sa mine épeurée, la figurine en marbre du musée du Capitole, représentant une petite fille se défendant contre un serpent. Nous retrouverons plus tard, chez Botticelli, plus d'une figure inspirée de même de quelque statue antique ; et dès cette époque on rencontre une preuve de l'impression profonde que fit sur son âme mobile le milieu romain dans le tableau de *l'Adoration des Mages*, conservé aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. Les piliers antiques qui soutiennent le toit de l'étable, la ligne ruinée des aqueducs qui occupe la gauche de la composition, les chevaux piaffant sur la droite qui rappellent les colosses célèbres de Monte-Cavallo, et les chênes au léger feuillage, pareils à ceux des fresques de la Sixtine, où s'évoque le souvenir de l'arbre héraldique des della Rovere, tout permet de rapporter cette peinture au séjour de Sandro dans la Ville Éternelle. On y voit le plaisir qu'avait pris le peintre à cette révélation plus directe et plus complète de l'antiquité, et tout ce que, à ce contact fécond, il devait puiser d'enseignements et d'inspirations pour le développement ultérieur de son génie.





# CHAPITRE IV

Botticelli dans le plein épanouissement de son génie (1483-1490). — Les peintures mythologiques. — Les *Madones.*

Au moment où, vers la fin de 1483, Botticelli quittait Rome pour rentrer à Florence, le peintre était vraiment à l'apogée de sa gloire. Les tableaux de la Sixtine avaient définitivement consacré sa réputation : dès le mois d'octobre 1482, alors qu'il travaillait encore au Vatican, la Seigneurie florentine lui avait commandé des fresques pour la décoration d'une des salles du Palais public ; peu de temps après, Laurent le Magnifique, son protecteur fidèle, lui demandait d'exécuter, avant de revenir sur les bords de l'Arno, une série de peintures dans la villa du Spedaletto, que le Médicis possédait près de Volterra. Les contemporains s'accordaient à reconnaître en lui, à côté de Ghirlandajo et de Pérugin, un des grands maîtres de l'époque, et, comme l'écrit un personnage du temps, « on ne savait lequel d'entre eux méritait la palme ».

Mais surtout le grand succès qu'avaient obtenu

les fresques de la chapelle pontificale avait donné à Botticelli la claire conscience de lui-même. Il atteignait, avec la quarantaine, la maturité de son génie ; il était en pleine possession de toutes les ressources techniques de son art ; au fini un peu minutieux qui caractérisait ses premières œuvres il avait, par le travail plus rapide de la fresque, appris à substituer un faire plus large, plus spontané, plus souple ; il s'était affranchi des caresses trop attentives du pinceau, du soin trop réfléchi du détail ; il avait pris enfin assez de confiance en lui-même pour se laisser librement aller où l'entraînait sa nature intime. Jadis, au temps de sa jeunesse, ce qu'il avait aimé par-dessus tout, c'était, dans le dessin des figures, la grâce des lignes onduleuses, des souples mouvements, des draperies flottant à la brise, des démarches légères et dansantes, tout ce que, d'un mot, il avait peint dans sa *Judith ;* c'était, dans l'expression des visages, la recherche des sentiments raffinés et subtils, le goût des émotions mystiques et tendres, la complexité un peu mystérieuse des pensées, l'amour d'une mélancolie douloureuse, tout ce que, d'un mot, il avait mis en germe dans *la Madone Chigi.* Ensuite, pendant quelques années, l'influence de l'école réaliste alors toute puissante, l'action du milieu où il vivait chez les Médicis, le désir aussi d'illustrer son nom, l'avaient insensiblement fait dévier de la voie où l'entraînait son génie. Il s'était révélé portraitiste éminent, capable d'observation précise, d'interpréta-

tion réaliste de la vie ; il avait réalisé son rêve de rivaliser avec Ghirlandajo et de le surpasser. Jusque dans les interprétations allégoriques qu'il donnait alors de certains mythes classiques, quelque chose de ce réalisme qu'il poursuivait s'était mêlé aux créations de sa fantaisie poétique ; et si, dans telle de ses Madones, *la Vierge du Magnificat* par exemple, il avait, bien discrètement au reste, laissé carrière à la mystique passion dont son âme était pleine, ses œuvres essentielles durant cette période, *l'Adoration des Mages*, les effigies des Pazzi, les peintures de la Sixtine même, avaient montré combien son souple génie avait su s'adapter aux goûts dominants de son temps [1].

Mais ce n'était point là sa véritable nature. Déjà,

1. Un document de l'époque nous fournit à cet égard une indication bien caractéristique. Dans un rapport adressé au duc de Milan par un de ses agents, et qui fut écrit, semble-t-il, peu après l'achèvement des fresques de la villa du Spedaletto, on trouve, parmi d'autres jugements sur les principaux peintres du temps, cette définition du génie de Botticelli : « Peintre très excellent pour la peinture sur panneau comme pour la fresque ; *ses œuvres ont un air viril* et sont admirables de conception et de proportions ». *Le cose sue hanno aria virile*, c'est là assurément pour nous une caractéristique assez inattendue des œuvres de Botticelli. Elle montre bien du moins ce qui, au moment où le peintre revenait de Rome, semblait aux contemporains le trait distinctif de son génie. Et n'est-ce point aussi la preuve évidente que *le Printemps*, à cette date, n'existait point encore? Écrivant de Florence, l'agent milanais n'aurait pu ignorer ce tableau célèbre, peint pour un Médicis, et, le connaissant, aurait-il pu définir Botticelli comme il le fait?



Cliché Anderson.

PORTRAITS.

Détail du *Châtiment de Coré, Dathan et Abiron* (1481-1483).

Chapelle Sixtine, Rome.

dans les fresques du Vatican, il était revenu parfois aux formes onduleuses et souples qui lui étaient chères, aux types délicats et graciles qu'il aimait. Maintenant que sa gloire était consacrée, il pouvait hardiment rentrer dans le chemin où, tout jeune, il s'était complu : et c'est pourquoi les œuvres éminentes dont, pendant six ou sept ans, — de 1483 à 1490, — il va remplir cette période particulièrement féconde de sa vie, sont sans doute l'expression la plus pleine de l'idéal de Botticelli et de son talent. Qu'avec une tendre gravité il interprète les légendes religieuses, ou bien qu'avec une grâce élégante il représente les fables païennes, désormais certains traits caractéristiques marqueront également toutes ses créations. C'est, dans le dessin des figures, la recherche de la beauté de la ligne, qui se traduit par la souplesse onduleuse des longs corps en mouvement, par la complication raffinée des draperies, par l'élégance délicate des nus. C'est, dans l'ordre des sentiments, la poursuite de l'émotion toujours plus intense, de la tristesse toujours plus poignante, de l'expression tour à tour subtile et passionnée, qui, à ses figures profanes mêmes, donne un charme si étrange de gravité rêveuse et de mélancolique distinction. Et c'est enfin le type nouveau des visages ovales, si expressifs dans leur irrégulière structure, si attrayants dans leur grâce mystérieuse et un peu maladive. Sans doute, ces qualités éminentes portent en elles, on le verra, le germe de défauts graves : la

manière s'introduira dans les attitudes trop tourmentées, dans « l'allongement aristocratique » trop exagéré de ces créatures inquiètes et nerveuses, et le tour croissant de mysticisme mènera à des raffinements excessifs de mièvre sentimentalité. Mais dans les œuvres où il est admirable, — et c'est le cas de la plupart des tableaux de cette période, — Botticelli nous offre la manifestation la plus parfaite de son génie.

## I

Au moment où le peintre revenait à Florence, le pouvoir des Médicis semblait mieux affermi que jamais. A la cour du Magnifique, Botticelli retrouvait les mêmes hommes qu'il avait connus naguère, les mêmes courants d'idées dont il avait autrefois subi l'influence. Politien était toujours le professeur applaudi, qui commentait dans ses leçons les plus illustres des écrivains classiques, le poète à la mode qui chantait dans ses vers les légendes et les dieux de l'antiquité retrouvée. Laurent de Médicis était toujours l'amateur délicat, épris de luxe et d'art, amoureux de Platon, passionné des chefs-d'œuvre antiques, avide de tout ce qui pouvait satisfaire son culte fervent de la beauté. Dans l'Académie platonicienne, aux côtés de Marsile Ficin, un nouveau venu, le jeune Pic de la Mirandole, apportait sa prodigieuse érudition et sa curiosité universelle. Un

grand souffle d'enthousiasme classique traversait toujours les âmes florentines.

Plus encore peut-être qu'autrefois, Botticelli était capable de recevoir l'empreinte de ce milieu ardemment épris de culture et d'art antiques. Durant le séjour qu'il venait de faire à Rome, le peintre avait mieux compris et goûté plus pleinement le charme de ce monde disparu, qu'il n'avait fait auparavant qu'entrevoir. Il avait vu les monuments de la Ville Éternelle, la ligne harmonieuse des aqueducs fuyant à travers la campagne, la masse robuste et fière des arcs de triomphe et du Colisée ; il avait vu les statues qui peuplaient les musées, ou que rendait à la lumière l'exploration du vieux sol romain ; et, dans toutes ces choses, son âme d'artiste avait reconnu un élément de beauté pour son œuvre. Désormais, comme il avait déjà fait dans l'une des fresques de la Sixtine, il mettra volontiers à l'arrière-plan de ses tableaux un décor somptueux d'architectures classiques ; il prendra plaisir à y placer des copies de bas-reliefs antiques, des imitations de panneaux de marbre traités avec un soin minutieux et délicat, et aux pilastres de ses portiques — voyez son tableau de *la Calomnie* — il adossera toute une suite de statues. On chercherait vainement de tels détails dans les œuvres antérieures à 1482 ; et rien ne prouve mieux l'impression profonde que le séjour de Rome avait faite sur l'âme impressionnable de Botticelli. Quand il en revint, il était mûr pour traduire en perfection les

imaginations charmantes, les gracieuses visions que se faisaient du monde antique les humanistes florentins.

C'étaient déjà des sujets empruntés à la mythologie classique que l'artiste avait représentés sur les murs de la villa médicéenne de Volterra. De ces fresques, célèbres en leur temps, et auxquelles, à côté de Botticelli, avaient travaillé les plus illustres peintres de l'époque, un Ghirlandajo, un Pérugin, un Filippino Lippi, il ne nous reste malheureusement que le souvenir. Mais, à défaut d'elles, deux tableaux fameux, *le Printemps* et *la Naissance de Vénus,* qui tous deux datent de cette période, nous montrent pleinement de quelles délicieuses rêveries la poétique imagination de Sandro parait sa vision de l'antiquité.

Vasari rapporte que, dans la villa de Castello, qui appartenait en son temps au duc Cosme de Médicis, on conservait de Botticelli « deux tableaux à personnages, représentant, l'un la naissance de Vénus, avec les brises et les vents qui la poussent vers la terre ; l'autre, une Vénus encore, que les Grâces fleurissent, et c'est le symbole du printemps[1]. » La plupart des historiens de Botticelli s'accordent à déclarer que des circonstances tout extérieures ont induit Vasari à rapprocher ces deux ouvrages, et que, loin de se faire en quelque manière pendant l'un à l'autre, ils diffèrent trop profondément de manière

1. Vasari, t. III, p. 312.



Cliché Alinari.

LE PRINTEMPS (VERS 1484-1485).

Académie des Beaux-Arts, Florence.

et de style pour qu'on les puisse attribuer à une même époque de la vie du maître. J'incline au contraire, je l'avoue, à admettre un étroit rapport entre *le Printemps* et *la Naissance de Vénus*. Assurément, et je le sais, les deux tableaux ne sont point de mêmes dimensions ; de plus, le premier est peint sur bois, et le second sur toile, et j'accorde volontiers, en conséquence, que les deux panneaux n'ont pas été exécutés pour être les morceaux symétriques d'une même décoration. Mais, ainsi que M. Supino le remarque justement, il y a, — et cela est plus important, — un étroit rapport d'harmonie entre les deux œuvres. Non seulement les deux tableaux ont été peints pour le même personnage, probablement pour un cousin du Magnifique, Lorenzo di Pier Francesco, le propriétaire de cette villa de Castello où, dès le commencement du XVIe siècle, on admirait ces ouvrages de Botticelli [1] ; non seulement l'inspiration en est identique, et c'est aux mêmes sources littéraires, on le verra, que le peintre a emprunté les thèmes qu'il a traités, — ces deux raisons, je le concède, seraient à elles seules médiocrement décisives, — mais il y a en outre, dans les deux peintures, une telle identité d'inspiration artistique, une telle ressemblance dans la façon un peu maniérée de figurer les mouvements et de peindre les attitudes, une si étroite parenté

1. Cf. sur ce personnage, très épris d'art, de culture antique, et grand ami de Politien, Cartwright, *Sandro Botticelli*, p. 65-66.

dans la mystérieuse expression des visages, un contraste si complet, enfin, et si tranché, avec les œuvres antérieures à 1480, qu'il me paraît impossible de séparer les deux œuvres, et qu'il faut les placer toutes deux au moment où Botticelli revenait de Rome, c'est-à-dire vers 1484 ou 1485.

J'ai déjà dit précédemment pour quelles sérieuses raisons *le Printemps* semble devoir être rapporté à cette date, plutôt qu'à celle de 1478, et comment aussi le sujet que le peintre y a représenté ne paraît avoir nul rapport avec l'aventure de Julien et de Simonetta. Si l'on veut savoir au vrai la signification de cette peinture fameuse, il faut bien se garder de compliquer si subtilement les choses. Ce que Botticelli a tenté d'exprimer par la couleur, c'est ce que tentaient d'exprimer dans leurs vers les poètes de son temps, le charme de ce printemps florentin que chantaient Politien et Laurent de Médicis, de la saison des fleurs, de la jeunesse, du plaisir et de l'amour.

La terre est en travail, écrit le Magnifique, elle produit au jour — les mille couleurs variées des fleurs nouvelles. — Les oiseaux font entendre une amoureuse harmonie, — en entendant son chant qui les remplit d'amour. — Les forêts font reverdir leurs rameaux desséchés, — en écoutant l'enchantement de sa douce parole.

L'Amour, dit Politien, s'en vient riant, — des roses et des lys sur la tête; — il s'en vient vers vous en chantant. — Faites lui, belles, un bon accueil. — Qui de vous sera la plus prompte — à lui donner la fleur de mai ?

Ailleurs, dans des vers charmants, Laurent de Médicis célèbre de même la grâce de la saison nouvelle :

Que bienvenu soit Mai — avec son rustique étendard; — que bienvenu soit le printemps, — qui met l'amour dans tous les cœurs. — Et vous, jeunes filles, par troupes, — avec vos amoureux, — vous qui de roses et de fleurs — parez en mai votre beauté, — venez sous l'ombre fraîche — des tendres arbres verts. — Les bêtes, les oiseaux — s'enflamment d'amour en mai ; — que celle qui est jeune et belle — ne soit point avare de sa beauté. — On ne voit point renaître — la jeunesse comme l'herbe. — Que nulle ne soit hautaine, — en mai, pour son amoureux.

Mais pour ces humanistes, nourris de mythologie classique, le retour du printemps, c'est surtout le triomphe de Vénus. Aussi, pour traduire aux yeux la gloire de la saison nouvelle, c'est le royaume merveilleux de la blonde déesse que le peintre sera tout d'abord tenté de représenter. Or, dans un passage fameux de ses *Stances,* Politien avait longuement décrit ce pays enchanté, qu'ombragent le myrte et « le grand arbre au feuillage d'émeraude, aux fruits d'or ».

C'est, disait le poète, le royaume où se réjouissent les Grâces, — où la Beauté pare de fleurs ses cheveux, — où, amoureusement, derrière Flore, — Zéphyre vole, faisant à son souffle fleurir l'herbe verdoyante.

Et plus loin :

Jamais la parure du jardin éternel — n'est mouillée par la pluie ni blanchie par la neige. — L'hiver glacé n'ose y péné-

trer; — les saisons n'y déroulent point leur cours. — Mais le joyeux Printemps n'en est jamais absent, — le Printemps qui dénoue à la brise ses blonds cheveux bouclés — et enlace mille fleurs en légères guirlandes[1].

Regardez le tableau de Botticelli (Pl. p. 89) : pas un des traits n'y manque qu'a décrits le poète. Sans doute, dans la figure centrale de la composition, dans cette femme chastement vêtue d'un habillement florentin du xv^e siècle, il semble d'abord un peu difficile de reconnaître la déesse de l'amour. Je ne me charge point d'expliquer pourquoi le peintre, renonçant à la nudité classique, a représenté Vénus sous ce bizarre déguisement. On en a donné des raisons esthétiques fort ingénieuses[2], qui me semblent pourtant, je l'avoue, insuffisamment convaincantes. Mais, quoi qu'on puisse penser de cette étrangeté, il est impossible, dans cette apparition un peu mystérieuse, de voir autre chose que Vénus : le jeune Cupidon qui voltige au-dessus de sa tête, les Grâces dansantes qui l'accompagnent ne permettent guère de douter de l'intention de Botticelli.

Tout le monde connaît la composition de ce tableau célèbre, et ce qu'il offre, au premier regard, d'un peu déconcertant. Je n'ignore point que l'altération de la couleur est pour quelque chose dans cette impression ; le temps et des vernis trop épais ont terni la limpidité du ciel entrevu entre les arbres,

1. Politien, *Stanze,* I, str. 85, 94, 68, 72.
2. Streeter, *op. cit.*, p. 68.

foncé le ton des feuillages verts, éteint l'éclat de l'herbe et des fleurs ; en sorte que, sur ce fond un peu dur, les figures se détachent avec une moindre harmonie. Mais il y a autre chose encore qui trouble dans cette œuvre fameuse, et dont Botticelli seul doit porter la responsabilité. Le peintre, on le sait déjà par les fresques de la Sixtine, n'avait jamais pris très grand souci de la composition : il a porté à cet égard, dans *le Printemps,* une extraordinaire indifférence. Les personnages sont juxtaposés, sans que rien semble les rattacher à une action commune ; ils sont comme étrangers les uns aux autres, isolés chacun dans un geste particulier, ou tout au plus réunis par deux ou trois en groupes distincts, sans lien avec le reste de la scène. Il serait puéril, je pense, de vouloir dissimuler ou expliquer cette évidente faiblesse, que rend peut-être plus sensible encore le changement de la couleur que j'ai signalé, en ce qu'il a épaissi l'atmosphère dont s'enveloppent les figures. Mais considérez, en les prenant à part, chacune de ces figures, chacun de ces groupes : il y a peu d'œuvres, même parmi celles de Botticelli, qui soient d'un charme plus prenant, d'une distinction plus exquise, d'un art plus savant et plus achevé.

A droite de Vénus, au premier plan, c'est *Primavera*, une svelte et élégante jeune femme, à la robe légère toute parsemée de fleurs ; des fleurs encore, marguerites et bleuets, couronnent ses cheveux blonds où trainent des reflets d'or ; une guirlande

de fleurs au cou, une ceinture de lierre à la taille, elle s'avance, touchant à peine la terre, prête à semer les fleurs sous ses pas. Telle Politien, dans ses *Stances*, avait représenté jadis la nymphe de la forêt. J'ai déjà cité le passage charmant où il la peint, blanche dans sa robe blanche diaprée de fleurs, avec ses cheveux d'or descendant en boucles sur son front pur.

Ses yeux brillent d'une douce sérénité ; — son visage est plein d'une céleste allégresse ; — la brise se taît à son parler divin... De sa blanche main elle relève un pli de sa robe — et se tient debout, son giron plein de fleurs [1].

Et, d'un mot presque intraduisible, le poète vante sa démarche glissante et suave, « *il dolce andar soave* » [2]. Visiblement, c'est à ce modèle que Botticelli a emprunté les traits essentiels de sa figure, et c'est en lisant Politien qu'il a vu flotter devant ses yeux la merveilleuse image du Printemps. Mais dans ce personnage isolé, aussi bien que dans la conception générale de l'œuvre, son âme d'artiste a su, dans l'abondante description où se complaît le poète, dégager, retenir les détails vraiment caractéristiques ; et c'est par ce libre choix qu'il a été proprement créateur.

De même, c'est à Politien et à Laurent de Médicis, imitateurs l'un et l'autre des beaux vers de Lucrèce et d'Ovide, que Botticelli a dû l'idée de Flore poursuivie

1. Politien, *Stanze*, I, str. 43, 44, 47.
2. *Ibid.*, I, str. 46.

par Zéphyre, et qui laisse, au contact du dieu, échapper de sa bouche une branche toute chargée d'anémones et de roses. De même, c'est un passage du *Traité de la peinture* d'Alberti qui lui a inspiré le groupe des Trois Grâces. « On aurait plaisir aussi, lit-on dans ce livre que Botticelli connut bien, à voir ces trois sœurs, qu'Hésiode appelle Aglaé, Euphrosyne et Thalie, telles qu'on les a peintes jadis, se tenant l'une l'autre par la main, souriantes, vêtues de robes déliées et transparentes [1] » (Pl. p. 97). Mais si l'on arrive à démêler sans peine les sources où a puisé l'imagination de Botticelli, ce qu'il faut lui laisser en propre, c'est l'art exquis et raffiné avec lequel il a mis en scène cette délicieuse féerie. Certes, ici encore, dans la ligne onduleuse de ces longs corps de femmes, dans la grâce souple des mouvements, dans l'élégance des étoffes légères collant au corps ou flottant au vent, dans le traitement des chevelures blondes que rehaussent des touches d'or, le peintre ne faisait que se conformer au modèle idéal que lui proposait l'ouvrage d'Alberti ; mais il apportait dans son interprétation une grâce de dessin, une fraîcheur d'imagination, un charme de poésie incomparables ; et surtout, aux fragiles visages de ses femmes il donnait une expression de mystère, quelque chose de l'énigmatique sourire qu'aima aussi Léonard de Vinci.

Et peut-être ce mystère même, dont s'enveloppe *le Printemps*, ajoute-t-il un attrait de plus à l'œuvre.

1. Alberti, *op. cit.*, p. 147.

De même qu'il y a quelque chose de troublant dans la Vénus en costume florentin, ainsi on s'explique mal la signification du Mercure qui, sur la gauche du tableau, drape d'une étoffe rouge son élégante nudité, et qui semble, indifférent à tout le reste, ne penser qu'à faire, avec son caducée, tomber des arbres leurs fruits d'or. Et pareillement il y a quelque chose d'étrange dans le coloris verdâtre que le maître a répandu sur le groupe de Zéphyre et de Flore. Mais ce n'est point d'expliquer qu'il faut se préoccuper surtout en face du *Printemps :* l'œuvre qu'a voulue Botticelli est essentiellement une œuvre décorative, où, par l'exquise beauté des lignes expressives, il s'est efforcé de traduire les visions radieuses qui flottaient dans son imagination charmée. C'est ce conte de fées qu'il a rêvé qu'expriment la *Primavera* mystérieuse et le groupe adorable des Grâces dansant dans le jardin enchanté, conte poétique et charmant, qui n'a rien de réel ni rien d'antique, mais qui demeure, avec ses défauts mêmes, une des créations les plus séduisantes qu'ait produites la peinture de tous les temps.

J'ai insisté à dessein sur ce tableau du *Printemps*, parce que, pour beaucoup de personnes, il résume à lui seul l'essentiel de l'œuvre de Botticelli. J'ai indiqué déjà combien, en fait, le peintre fut plus varié, plus complexe et plus souple, et comment cette peinture fameuse, quel qu'en soit le charme, ne nous montre qu'un des aspects de son génie. Mais, cela dit, il faut reconnaître que peu d'ouvrages sont plus



Cliché Alinari.

LES TROIS GRACES.

Détail du *Printemps*. — Académie des Beaux-Arts, Florence.

instructifs pour nous. On y voit clairement, par un exemple illustre, tout ce qu'il y eut de littéraire dans l'inspiration du maître, et aussi avec quel sentiment d'art profond et subtil il sut choisir, simplifier, interpréter les données que lui fournissaient les humanistes de son temps. On y voit quelle vision personnelle son imagination poétique se fit de ce monde antique qu'ils lui révélaient, et tout ce que, sur les thèmes proposés, broda sa fantaisie créatrice. On y voit surtout quelles rêveries délicieuses hantaient cette âme charmante, et comment, rendu à lui-même, pleinement dégagé des influences d'école, Botticelli, au retour de Rome, donnait, dans la Florence des Médicis, libre essor à son génie.

Les mêmes tendances, les mêmes qualités, les mêmes influences se manifestent dans la *Naissance de Vénus* (Pl. p. 101).

Politien, dont le poème semble avoir fourni à Botticelli la plupart des sujets antiques qu'il traita, a joliment décrit, dans un passage des *Stanze*, la naissance de l'Anadyomène. Paraphrasant le texte de l'hymne homérique, il a montré « la jeune femme au divin visage — dont les Zéphyrs lascifs poussent vers la terre — la conque flottante; et le ciel en paraît tout joyeux. » Sur le rivage, les Heures en robes blanches, « dont la brise fait boucler la souple et flottante chevelure », accueillent la déesse et lui tendent un vêtement parsemé d'étoiles. Debout sur

sa conque marine, au milieu des eaux écumantes, l'immortelle d'une main retient ses longs cheveux, de l'autre elle couvre sa poitrine charmante, « et partout où se pose son pied sacré et divin — la grève se pare d'herbe et de fleurs [1] ». Il est aisé de retrouver dans ces vers le décor, les figures, et jusqu'aux attitudes du tableau de Botticelli. Et de même on y reconnaît l'influence évidente d'une phrase d'Alberti : « Les étoffes, écrivait le célèbre théoricien, sont naturellement lourdes et tendent à tomber vers le sol. Il sera donc bon d'introduire dans la peinture la figure des vents Zéphyre et Auster, soufflant à travers les nuages, de manière à faire flotter les draperies [2] ». Avec un art consommé, le maître a donné dans sa toile cette sensation, que réclamait Alberti, de l'air et du mouvement. Regardez la variété, si habilement contrastée, des attitudes, les Zéphyrs enlacés flottant doucement dans l'espace, la blanche nudité de Vénus se dressant sur les flots, et sur la droite, en avant d'un bouquet de lauriers — allusion peut-être au prénom de Laurent de Médicis — la Nymphe vêtue, comme *Primavera*, d'une robe blanche diaprée de fleurs, et qui semble, dans sa marche légère et glissante, toucher à peine la terre. Regardez surtout la manière, conforme, elle aussi, aux conseils d'Alberti, dont sont traitées les étoffes et les chevelures. Dans les cheveux d'or de Vénus,

1. Politien, *Stanze*, I, str. 99-101.
2. Alberti, *op. cit.*, p. 131.

dans les vêtements qui collent au corps de la nymphe, dans le souple déroulement de sa chevelure flottante, dans les larges plis du manteau qu'elle déploie, et jusque dans la molle agitation des flots, on sent passer le souffle vivifiant de la brise matinale, qui répand sur toute l'œuvre une impression profonde de fraîcheur et de vie.

Ici aussi, comme dans *le Printemps*, et plus fortement encore, se marque l'originalité de Botticelli. Il semble à peu près démontré qu'il a modelé sa Vénus d'après une statue antique conservée à Florence dans les collections des Médicis. Mais sur ce corps d'immortelle il a mis une tête qui n'a rien gardé de la sérénité classique. Sur ce visage irrégulier, dans ces grands yeux pensifs, on trouve une expression toute moderne de rêverie mélancolique, presque douloureuse. Et semblablement, malgré les roses qui pleuvent autour de la déesse, malgré les rehauts d'or qui décorent sa conque marine, ce n'est point dans une allégresse triomphante de la nature que Vénus se révèle au monde. Le ciel froid et pâle, la mer sombre que n'illumine aucun rayon de soleil, donnent à l'œuvre une tonalité grave, un peu triste. Il y a dans ce tableau, où devrait s'exprimer toute la joie de vivre, comme un écho du vers mélancolique du Magnifique :

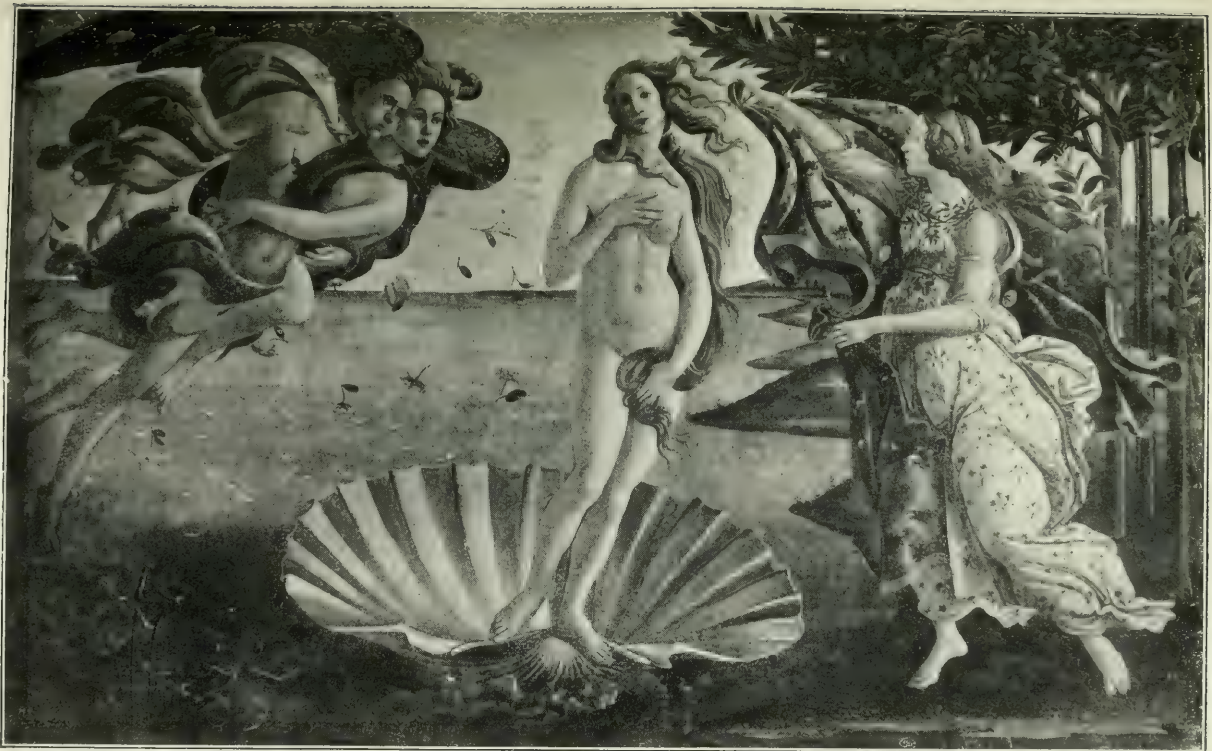
Di doman non c' è certezza.

Et ce n'est point là simple hasard, ou bien ima-

gination de commentateur trop subtil. Ce même type de la Vénus, cette même expression, Botticelli les donnera vers le même temps à toute une série de figures de Madones, et ce trait fait pressentir l'évolution qui s'accomplissait alors dans son âme et dans son génie.

Faut-il parler maintenant des qualités techniques de la peinture, de la rare beauté du dessin qui éclate dans le groupe admirable des Zéphyrs, de la grâce délicate avec laquelle est modelé le corps nu de l'immortelle, de l'harmonie discrète et savante avec laquelle les tons se combinent et s'opposent ? En tout cas, par ces deux œuvres éminentes, Botticelli s'était révélé l'interprète admirable de ces mythes classiques, de ces poétiques allégories qu'aimaient les humanistes de son temps. Sous leur influence, il allait demander à la littérature d'autres inspirations encore.

Dès ce moment, et depuis quelque temps déjà, il s'occupait à illustrer, pour son protecteur Lorenzo di Pier Francesco, *la Divine Comédie* de Dante. Il cherchait dans une nouvelle de Boccace le sujet des panneaux qui décorèrent, pour le mariage de Lucrezia Pucci (1487), le coffret offert à la jeune fiancée. A l'occasion enfin d'un autre mariage, celui de Jeanne degli Albizzi avec un cousin du Magnifique, Laurent Tornabuoni (1486), il recevait la commande de plusieurs fresques pour la villa que les Tornabuoni possédaient près de Fiesole, et tout incline à



Cliché Alinari.

LA NAISSANCE DE VÉNUS (VERS 1484-1485).

Musée des Offices, Florence.

croire que Politien, grand ami de la famille comme il l'était du peintre, fournit comme d'ordinaire à Botticelli le thème des allégories exquises qu'il y représenta.

Longtemps tenus pour perdus, ces ouvrages ont été retrouvés en 1873, assez endommagés, sous la couche de chaux qui les recouvrait, et des mains du Dr Lemmi, propriétaire de l'ancienne villa des Tornabuoni, ils ont, en 1882, passé au Louvre, où ils sont aujourd'hui. Deux morceaux seulement en subsistent. L'un représente la fiancée, recevant les présents de quatre jeunes femmes, où certains critiques comme M. Steinmann veulent reconnaître les quatre Vertus cardinales, où d'autres voient au contraire Vénus et les trois Grâces, qui figurent également sur une médaille frappée à l'occasion de ce mariage. Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, la peinture, malgré son délabrement, est charmante. Dans leurs robes flottantes aux tons délicats de mauve, de vert pâle, de jaune tendre, avec leurs beaux cheveux dorés répandus sur leurs épaules, leurs fins visages florentins irréguliers et expressifs, leur taille un peu longue, leur démarche légère et dansante, les jeunes filles de la fresque du Louvre expriment à merveille le type idéal que, chaque jour davantage, le maître affectionnait pour ses figures de femmes. En face d'elles, Jeanne Tornabuoni, toute simple, un peu sérieuse, fait avec ses élégantes visiteuses un joli contraste d'expression et d'attitude. Malgré le

fâcheux état où il nous est parvenu, l'ensemble est une des plus délicieuses créations qui soient nées du pinceau de Botticelli (Pl. p. 105).

La première fresque était destinée à glorifier, par ses allégories, les vertus et la grâce de la fiancée ; la seconde célébrait de semblable manière la science et les goûts lettrés du fiancé. On y voit Laurent Tornabuoni introduit dans une assemblée de jeunes femmes, qui représentent, comme l'indiquent leurs attributs, les Arts libéraux. Assise sur un siège plus élevé, la Philosophie préside la réunion ; la Dialectique présente l'érudit florentin à ses savantes sœurs. Mieux conservée que la fresque à laquelle elle fait pendant, cette peinture a pourtant moins de charme ; le dessin en est un peu sec, la composition un peu lourde, la couleur sans agrément. Il y a toujours eu chez Botticelli, même au moment du plein épanouissement de son génie, quelque chose d'inégal qui déconcerte parfois.

C'est ce qui apparaît clairement dans la dernière œuvre de cette série de peintures allégoriques et littéraires, dans le tableau de *la Calomnie*. De ce que Vasari a mentionné cet ouvrage aux dernières lignes de sa notice sur Botticelli, on n'a nul droit, je pense, de rien conclure relativement à sa date, et c'est bien à tort, selon moi, qu'on y a voulu trouver une allusion à la fin tragique de Savonarole, et en rapporter la composition aux environs de l'an 1500[1]. Assurément, il y a dans ce panneau une recherche de

1. Cartwright, *op. cit.*, p. 165.

l'action dramatique, qui se traduit par une violence des gestes, par une exagération des attitudes inaccoutumées jusqu'ici chez Botticelli; on croit y sentir, d'autre part, une véhémence de sentiments, une amertume de passion et d'ironie qui ne semblent s'expliquer que par quelque grave événement survenu dans la vie de l'artiste; et comme, enfin, l'art y est incontestablement moins savant, le dessin moins correct, la manière évidente, c'est une tentation assez légitime de rapprocher *la Calomnie* des œuvres, un peu entachées de décadence, que le peintre composa, alors qu'il subissait l'influence du fougueux dominicain. Pourtant, le tableau me paraît mieux trouver sa place vers la fin de la période qui nous occupe. La noble structure des portiques qui remplissent le fond de la scène, les bas-reliefs aux sujets pour la plupart profanes, dont Botticelli, avec un soin minutieux, a décoré ses architectures, les statues qu'il a placées dans les niches des pilastres, les tons d'or éclatants dont il a rehaussé les sculptures, tout cela atteste une âme toute pleine encore du monde antique et qui n'a pas rejeté, comme une souillure, les grâces de l'art païen. De même, et davantage encore, l'admirable nudité de la figure de la Vérité s'accorde mal avec les conceptions de l'art chrétien tel que le rêvait Savonarole. Enfin, quelques sentiments personnels qu'on croie découvrir dans cette peinture, il convient de ne pas oublier que Botticelli en doit l'inspiration à une de ces sources littéraires auxquelles

il puisait si volontiers. Dans ce *Traité de la Peinture* d'Alberti, qu'il avait tant lu et dont il avait tant profité, on trouve, décrite tout au long, d'après Lucien, la scène même que l'artiste a représentée.

Voici, dit l'écrivain, la description de *la Calomnie*, telle que, au rapport de Lucien, Apelle la peignit. Je pense qu'il n'est point étranger à mon propos de la donner ici, afin que les peintres sachent quel soin ils doivent apporter à l'invention. On voyait dans cette peinture un homme avec de grandes oreilles, aux côtés duquel se tenaient deux femmes : l'une se nommait l'Ignorance, l'autre la Superstition. Vers lui s'avançait la Calomnie; c'était une femme de très belle apparence, mais au visage exprimant la ruse; de la main droite, elle tenait une torche allumée; de l'autre, elle traînait par les cheveux un jeune homme qui levait les bras au ciel. Il y avait aussi un homme pâle, laid, au visage farouche; il servait de guide à la Calomnie et se nommait l'Envie. Deux autres femmes encore accompagnaient la Calomnie, et lui arrangeaient sa parure et ses vêtements; l'une était la Perfidie, et l'autre la Fraude. Derrière elles venait le Remords, une femme vêtue d'habits de deuil, qui se déchirait toute ; elle était suivie d'une jeune fille, modeste et pudique, et qui s'appelait la Vérité.

Si un tel sujet, ajoute Alberti, rien qu'à en lire la description, peut nous plaire, combien il devait offrir plus de charme encore et d'agrément, quand on le voyait peint de la main d'Apelle [1].

Les peintres de la Renaissance italienne ont fait leur profit de ce conseil : on ne trouve pas, au XVe et au XVIe siècle, moins d'une douzaine de représentations de cette allégorie fameuse, et les maîtres les plus

1. Alberti, *loc. cit.*, p. 145-147.



GIOVANNA DEGLI ALBIZZI, FEMME DE LORENZO TORNABUONI, ET LES GRACES (1486).

Fresque de la Villa Lemmi. — Musée du Louvre.

célèbres, Mantegna, Raphaël, n'ont pas dédaigné de s'essayer sur le thème illustré par le grand peintre antique. Faut-il s'étonner que Botticelli aussi ait emprunté ce sujet au livre d'Alberti, comme il lui en avait déjà emprunté plusieurs autres, et qu'il se soit appliqué, dans son tableau, à suivre scrupuleusement la description donnée par le *Traité de la peinture,* comme s'il avait eu l'ambition de reproduire l'œuvre d'Apelle? Et, dans ces conditions, ne risque-t-on point d'imaginer d'assez vaines hypothèses quand, dans ce petit tableau, — *la Calomnie* mesure 0m90 sur 0m60 — où le peintre semble surtout avoir fait la gageure de traiter un thème célèbre, on veut retrouver l'expression même de son âme passionnée et troublée?

Si — et cela est certain — l'aspect de ce tableau tranche si fortement sur la manière coutumière de Botticelli, c'est tout simplement que Botticelli n'était guère — on le verra bientôt — le peintre des scènes tragiques. Ayant à représenter ici un épisode essentiellement dramatique, il a remplacé l'émotion par la violence, la douleur vraie par des mouvements convulsifs, des gesticulations affectées, des vêtements en désordre, en un mot l'action par l'agitation. Et comme il n'avait jamais été un grand maître dans l'art de la composition, dans ce sujet où il se sentait mal à l'aise, il a, dans le groupement de ses figures, mis moins d'habileté encore que d'ordinaire et plus de confusion. Aussi bien, Botticelli commençait à vieillir, et quoique Vasari proclame *la Calomnie*

« une œuvre aussi belle qu'elle peut être », pourtant, quand on la compare au *Printemps* ou à la *Naissance de Vénus,* il faut se résoudre à reconnaître que le maître avait passé le pas de perfection de son génie.

Ceci ne veut pas dire qu'il ne subsiste dans ce panneau des parties admirables. Le groupe du Remords et de la Vérité, d'une si forte et sereine harmonie, est, si on l'isole du reste, d'une beauté merveilleuse, et la figure nue de la déesse, avec son regard et son bras s'élevant vers le ciel en un muet appel, est d'une grâce de ligne et d'une puissance d'expression incomparables. Et il y a dans la mer infinie, déroulant à l'horizon ses flots verts, un paysage d'une mélancolie profonde, qui s'accorde bien à la mélancolie du sujet représenté. Mais, par ses qualités comme par ses faiblesses, l'œuvre marque une date dans la vie artistique de Botticelli. Que ce soient ou non les premiers sermons de Savonarole qui aient déterminé le peintre à subordonner ici l'effet esthétique à l'intention morale, il est certain que *la Calomnie* laisse entrevoir l'évolution qui s'accomplissait, vers 1491, dans cette âme passionnée, et qui se manifeste plus pleinement encore dans les peintures religieuses de cette période.

## II

Parallèlement à la série de ses tableaux antiques — auxquels il faudrait joindre d'autres œuvres

perdues, telles que les figures de femmes nues ou le *Bacchus* cités par Vasari, — Botticelli, vers le même temps, peignait toute une suite de Madones. Il n'est point fort aisé de déterminer exactement la date de ces différents ouvrages, et des historiens d'art comme M. Steinmann n'ont pas hésité à attribuer plusieurs d'entre eux au temps où Savonarole, qui exerça sur Botticelli une action si puissante, célébrait dans ses sermons, en paroles ardentes et mystiques, l'amour maternel et la douleur poignante de la Vierge en sa prophétique divination de l'avenir. Des documents découverts récemment permettent peut-être d'introduire un peu plus de précision dans le problème. Il résulte en effet des pièces d'archives publiées par M. Supino[1], que *la Madone avec des saints*, aujourd'hui au musée de Berlin, fut peinte sur la commande d'Agnolo dei Bardi, en l'année 1485, pour la chapelle que cette grande famille florentine avait dans l'église de Santo Spirito ; et il est curieux de noter en passant que l'artiste reçut pour son tableaux soixante-quinze florins d'or, « dont deux pour le bleu, trente-huit pour l'or et trente-cinq pour le travail de son pinceau ». Si de cette œuvre, ainsi datée avec certitude, on rapproche les autres Madones du maître, on inclinera sans doute à placer entre 1484 et 1490 les plus célèbres de ces tableaux, et à mettre aux côtés de la Vierge de Berlin — sans que, d'ailleurs, ce classement prétende à en fixer rigoureusement la

1. Supino, *Sandro Botticelli*, p. 94.

succession — d'abord *la Madone à la grenade* (Pl. p. 129), et, un plus tard, *la Madone de saint Barnabé* et *la Madone de l'Ambrosienne*. Et aussi bien toutes ces peintures offrent-elles, dans les types comme dans l'expression, une parenté assez intime avec les œuvres antiques qui appartiennent incontestablement à cette période.

Dans le visage des Vierges de Botticelli, comme sur celui de ses déesses, la subtilité des commentateurs a découvert un infini de mystère. J'ai grand' peur qu'à vouloir leur faire dire tant de choses, on ne leur prête des sentiments que jamais elles ne prétendirent exprimer. Pourtant, si on les compare aux Madones plus anciennes du maître, à *la Vierge du Magnificat* par exemple, il est difficile qu'on ne soit point frappé des différences profondes qui séparent les deux groupes. Différence de technique : le faire est devenu plus large et plus sommaire ; la touche est moins minutieusement précise; la couleur, moins fondue, moins harmonieuse, s'éteint ou vibre au contraire en trop brutales oppositions. Différence de conception aussi : l'arrangement, plus symétrique, plus pompeux, a parfois quelque chose d'un peu conventionnel ; et, en même temps, les trônes dressés sous des baldaquins somptueux, la beauté des bas-reliefs de marbre délicatement ciselés, le cortège des saints qui environnent la Madone, tout cela atteste une pensée religieuse plus profonde, comme un désir d'élever la scène au-dessus des tendres familiarités

de l'humanité. Mais où surtout ces différences éclatent, c'est dans le type et dans l'expression. Au lieu des jolis visages arrondis, des regards chastement baissés, ce sont des figures à l'ovale irrégulier, aux grands yeux rêveurs largement ouverts, qui rappellent de façon frappante le type si caractéristique que Botticelli avait donné à Vénus Anadyomène. Et c'est enfin une mélancolie plus profonde, une angoisse plus poignante qui se lisent sur ces traits de madones, comme ils se lisent sur les traits des divinités païennes, que le peintre, vers le même temps, représentait. Qu'elle soit assise parmi les végétations luxuriantes et les bouquets de roses épanouies (*Madone de Berlin*), que sous une pluie de rayons d'or elle siège dans la compagnie des anges (*Madone à la grenade*), ou qu'elle trône parmi les saints dont les visages traduisent toutes les variétés de l'émotion religieuse (*Madone de saint Barnabé*), dans le magnifique appareil de gloire qui l'environne, toujours la Vierge garde une expression d'indicible et douloureuse souffrance, ou bien de patiente et triste résignation ; comme absente de la gloire qui l'entoure, elle semble perdue dans des pensées lointaines, en face de l'avenir qu'elle entrevoit et du sacrifice que lui impose la destinée.

Que ce contraste ait été voulu par le peintre, qu'il ait pensé en faire jaillir une source d'émotion plus intense, c'est ce que l'on ne saurait guère contester. Son âme mystique, sa sensibilité maladive, semblent avoir profondément ressenti tout ce que la destinée

de la Vierge contient de tragique et d'incompréhensible. Dans *la Madone de saint Barnabé,* il a inscrit, sur une des marches du trône, le vers de Dante :

> Vergine Madre, filia del tuo Figlio
> (Vierge et mère à la fois, fille de ton propre fils),

comme s'il voulait, par cette épigraphe, donner à l'œuvre une signification plus pleine et justifier tout ce qui, dans les yeux de sa Madone, flotte d'énigmatique et de mystérieux. Dans les tableaux religieux de cette période de sa vie, Botticelli cherchait assurément bien autre chose qu'un prétexte à combiner des lignes expressives ; il y enfermait une profondeur de pensée qui est significative de l'évolution de son âme.

Mais l'intensité du sentiment qu'il éprouvait n'ôtait rien à ses qualités de maîtrise. Regardez *la Madone de Berlin* (Pl. p. 117). Dans ce fond de verdure où s'entrelacent les myrtes, les cyprès et les palmes, dans ces corbeilles remplies de roses, dans ces vases où des lys dressent leurs longues tiges, dans ces fleurs dont le sol est tout parsemé, revit le même amour, la même connaissance intime de la nature que l'on admire dans *le Printemps,* et de ce décor, peint, selon le mot de Vasari, *con sommo amore*, une même impression se dégage de fraîcheur, de calme et de délicate poésie. Et il y a une grâce singulière aussi dans l'enfant rieur, tendant ses petits bras vers la mère, et dont l'innocente joie fait un si

fort contraste avec la gravité des deux saints et la mélancolie de la Vierge. Regardez *la Madone à la grenade* (Pl. p. 129). Quel art dans la composition de ce *tondo*, dans ces anges sérieux et charmants, qui se groupent autour de la Madone, lisant, adorant ou priant ! Ils sont les frères, un peu plus graves seulement, des anges du *Magnificat,* et la même beauté rayonne sur leurs têtes aux longs cheveux bouclés, sur leurs doux visages florentins, expressifs et mobiles. Et de même, dans *la Madone de saint Barnabé,* parmi les figures austères ou passionnées des saints, la sainte Catherine en robe bleue, au regard rêveur, au fin profil drapé d'étoffes légères, rappelle, par l'élégance du type comme par l'arrangement de ses vêtements, la jeune femme au fagot des fresques de la Sixtine ou les Grâces qui, à la villa Lemmi, complimentaient Jeanne Tornabuoni (Pl. p. 121). C'est également à la Sixtine qu'apparaît pour la première fois, sous les traits du fils de Moïse, le type que le peintre a donné ici à l'Enfant divin. Et dans les anges enfin, debout aux côtés de la Vierge, qui tiennent en main les instruments de la Passion, se retrouve toute la symbolique mystique, empreinte d'émotion douloureuse, que Botticelli, à l'aurore de sa carrière, avait mise dans ses premières Madones. Ainsi, jusque dans ces œuvres, où tant de choses sont nouvelles, le maître restait fidèle à quelques-unes des plus chères habitudes de son génie.

Assurément, dans ses peintures sacrées de cette

époque, Botticelli ne s'est point toujours élevé à une telle hauteur de pensée, à une telle intensité d'émotion. *La Madone avec des anges*, qu'on conserve à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, est d'une originalité moindre et d'une conception moins profonde. Devant un parapet de marbre, au delà duquel se déroule un calme paysage, la Vierge agenouillée adore l'Enfant divin, tandis que des séraphins ailés soulèvent, comme dans *la Madone de saint Barnabé*, les rideaux d'un ample pavillon. Mais ce n'est plus ici la Madone mélancolique et grave, d'une si rare et si touchante beauté : c'est une mère tendre et pieuse, d'allure plus humaine, de sentiment plus aisément intelligible. Et c'est pour cela sans doute que ce tableau a rencontré chez les imitateurs de Botticelli un succès tout particulier ; le type et l'attitude de la *Madone* de l'Ambrosienne reparaissent dans toute une série d'ouvrages provenant de l'école du maître, comme si ses élèves avaient attentivement copié ce modèle, bien fait pour plaire, en effet, à des âmes simples et pieuses. Mais, sans vouloir nier le charme de cette peinture, elle me paraît, je l'avoue, moins intéressante et, tranchons le mot, plus banale que la plupart des autres Madones de Botticelli.

Dans la Vierge de l'Ambrosienne aussi, on peut noter certains traits qui annoncent les œuvres de la dernière période de la vie du peintre. Dans les draperies flottantes des anges, dans l'agitation de leurs



Cliché Alinari.

La Calomnie (entre 1487 et 1490).
Musée des Offices, Florence.

mouvements, apparaît cette même tendance aux gesticulations violentes, que nous avons notée déjà dans *la Calomnie*. Et la même inégalité se manifeste dans *l'Annonciation* que, d'après Vasari, Botticelli peignit vers 1490 pour les moines de Cestello. Dans l'attitude des personnages, comme dans l'arrangement des draperies, il y a quelque chose de maniéré, d'artificiel, et une sentimentalité un peu mièvre est répandue sur l'ensemble de l'ouvrage. Aussi de bons juges ont-ils rayé ce panneau de la liste des œuvres de Botticelli : tout au moins faut-il admettre que quelqu'un de ses élèves collabora à l'exécution de cette peinture.

Quoi qu'il en soit, vers cette date de 1490, de graves changements s'étaient insensiblement accomplis dans l'art de Botticelli, et dans son âme. Au point de vue technique, le faire plus ample et plus large qu'il avait rapporté de Rome avait donné peu à peu à son pinceau moins de fini, à son dessin moins de précision; la passion de la ligne expressive l'avait entraîné d'autre part à des exagérations, à des bizarreries de mouvement; dans son désir de tout dire, il glissait tantôt à la manière et tantôt à la violence. Au point de vue intellectuel, sa sensibilité passionnée, presque maladive, l'avait induit à des recherches d'expression plus subtiles chaque jour et plus mystérieuses; de plus en plus, sa pensée s'imprégnait de cette mélancolie mystique, qui était le fond même de sa nature. A cette hauteur de la

conception, à cet affinement du sentiment, à cet amour de la ligne harmonieuse, Botticelli avait dû de produire pendant quelques années toute une succession de chefs-d'œuvre, peintures sacrées ou créations antiques. Maintenant, l'équilibre commençait à se rompre : chez l'artiste se manifestaient les symptômes, imperceptibles encore, mais certains, de la décadence; chez l'homme, l'ardeur d'une âme profondément impressionnable mettait un tour croissant de dévotion passionnée et mystique. Botticelli était mûr pour subir l'influence de Savonarole.





# CHAPITRE V

L'art de Botticelli. — Son influence. — Son école.

Dans les peintures qui viennent d'être étudiées, on a vu Botticelli atteindre à l'apogée de son génie, et aussi se manifester dans ses ouvrages les germes obscurs de la décadence prochaine. Il convient donc de s'arrêter à ce moment, où le maître est en pleine possession encore de sa puissance créatrice et de sa gloire, mais où déjà s'annonce le déclin, pour essayer d'apprécier l'ensemble de son œuvre et de définir brièvement les traits les plus caractéristiques de son art.

## I

Peu de peintres ont, plus que Botticelli, subi l'influence du milieu où ils vécurent ; peu d'artistes ont, mieux que lui, représenté l'esprit du temps qui les vit naître. Si éprise qu'elle fût de l'antiquité retrouvée, l'Italie du *quattrocento* n'avait point rejeté

tout entière la foi profonde et sincère des siècles précédents. A l'idéal de beauté que lui révélait le monde antique, à la joie de vivre païenne où elle se complaisait, elle unissait, non sans souffrir parfois de la douloureuse incertitude de ce contraste, l'ardeur mystique, le mélancolique détachement des choses de la terre que lui avait légués le moyen âge chrétien. C'est ce double aspect de la Renaissance qu'exprime admirablement l'œuvre de Botticelli ; c'est à cette double source qu'il a puisé les inspirations de son génie.

Parmi les peintres florentins du xv[e] siècle, nul n'a, plus fortement que Sandro, subi l'influence des humanistes. C'est par les vers de Politien, on l'a vu, c'est par le livre d'Alberti qu'il a connu les belles légendes païennes dont il a senti si puissamment le charme ; c'est aux ouvrages de ces écrivains qu'il a demandé les thèmes mythologiques ou allégoriques qu'il traita ; c'est d'après leurs conseils enfin qu'il a composé l'idéal vers lequel tendit l'effort de sa vie. J'ai montré déjà, mais il convient de rappeler, quelles furent les limites exactes de cette influence et comment, par le libre choix qu'il sut faire entre les détails que lui fournissaient les lettrés, Botticelli est demeuré original et créateur. Il n'en reste pas moins que peu d'artistes ont dû plus de choses à la littérature. Il a cherché des sujets chez Boccace et chez Dante ; il s'est complu davantage encore à traduire les visions charmantes que les poètes ses contem-



Cliché Hanfstaengl.

La Vierge et l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste (1485).

Musée de Berlin.

porains lui faisaient entrevoir de l'antiquité ; entre ses ouvrages et l'esprit qui anime les *Stanze* d'un Politien, *la Giostra* d'un Luca Pulci, les vers d'un Laurent de Médicis, il y a une parenté intellectuelle aussi étroite qu'incontestable. Comme tous ces Florentins du *quattrocento,* Botticelli a été délicieusement charmé par la grâce élégante des fables antiques ; et le séjour de Rome, en lui donnant par surcroît la sensation directe de la beauté des monuments classiques, n'a fait qu'accroître en lui l'attrait que lui inspirait déjà ce monde disparu. Aussi, entre tous les maîtres de son temps, est-il celui qui a le plus pleinement éprouvé la séduction des mythes païens, celui chez qui l'enthousiasme classique, passion maîtresse de la société des Médicis, a trouvé sa plus complète expression.

La curiosité subtile de son esprit entraînait Botticelli sur les traces des humanistes. Son âme impressionnable et ardente, prompte aux émotions mystiques, naturellement inclinée à une rêveuse mélancolie, ne le rendait pas moins sensible à la tendre gravité des légendes chrétiennes, à la poésie puissante de la religion. Entre ces deux tendances, son caractère inquiet et mobile le faisait sans cesse flotter irrésolu. Il avait l'imagination magnifique et charmante, une âme de poète qui naturellement se répandait en délicieuses rêveries ; il avait, bien plus encore, en grand artiste qu'il était, l'amour de la beauté adorée pour elle-même, le goût de la ligne

expressive, de la forme exquise et pure. Tout cela trouvait pleinement à se satisfaire dans les interprétations qu'il tentait des légendes classiques. Mais c'était un penseur aussi, préoccupé du mystère de la destinée humaine, un psychologue soucieux de pénétrer et d'exprimer les sentiments intimes des âmes, avide de traduire les émotions rares, les tendres renoncements et les douloureuses détresses. A ces goûts, les sujets chrétiens fournissaient une matière admirable. Et ce qui donne précisément aux œuvres de Botticelli le charme étrange qui leur est propre, c'est qu'il y a souvent mêlé le double idéal qu'il poursuivait, « donnant à ses figures sacrées l'attrait souriant de créations antiques, conservant à ses nudités profanes les chastetés attendries d'apparitions chrétiennes[1] ».

Est-ce à dire pourtant qu'il ait pleinement compris ce monde antique dont il voulait rendre la vision à nos yeux, et qu'il ait exprimé pleinement la grandeur de l'inspiration chrétienne ? Son art travaillé et complexe, tourmenté souvent et précieux, n'a jamais su rendre la pure simplicité, la belle sérénité de la pensée classique ; il n'a connu l'antiquité que sous le vêtement élégant et trompeur dont l'avaient parée les humanistes de son temps. Ses allégories païennes sont des contes de fées délicieux, d'un charme raffiné, d'une grâce inimitable : on n'y sent point la calme beauté de l'inspiration antique, et dans cet art nerveux

1. Lafenestre, *la Peinture italienne*, p. 212.

et délicat, on voit poindre parfois la recherche et la manière. Et pareillement, dans la plupart de ses peintures religieuses, Botticelli a traduit plutôt les sentiments d'une tendresse tout humaine que la fière grandeur du renoncement chrétien. Dans la mélancolie de ses Madones, dans l'austérité de ses figures de saints, dans la tendre piété de ses anges, il y a une langueur triste, comme le regret d'un bonheur perdu ; on n'y rencontre point la majesté hautaine, l'exaltation magnifique que la religion allume dans les âmes. Et de même que la recherche de la ligne harmonieuse a fait glisser parfois Botticelli à la manière, ainsi la poursuite de l'expression vive et pénétrante l'a fait, lorsqu'il a voulu être dramatique, se forcer insensiblement à la violence.

Ces qualités et ces défauts du maître apparaissent mieux encore peut-être dans les types qu'il a surtout aimés. Il a pris plaisir à peindre les anges charmants et graves, aux longs cheveux bouclés, aux grands yeux éveillés et tendres, à l'expressif visage florentin, dont les gestes caressants et les attitudes pieuses font aux Madones un si joli cortège, plein d'une vie sereine et jeune. Il a pris plaisir à peindre les enfants joufflus, à l'innocent sourire, aux mouvements d'une grâce maladroite et délicieuse, pressés tendrement contre la robe ou contre le sein de leur mère. Il a pris plaisir surtout à peindre les figures de femmes, à exprimer sur les traits de ses Vierges et de ses déesses toute la complexe variété des émotions et des sentiments

humains. Sans cesse il s'est efforcé de renouveler, d'affiner, de charger de plus de pensée ces fins et délicats visages. Après les avoir, dans ses premières œuvres, modelés selon le type cher à Verrocchio, il a transformé plus tard le masque légèrement arrondi, au front haut, au nez court un peu retroussé, aux lèvres charnues, aux lourdes paupières baissées, que d'abord il avait aimé. A sa place il a substitué un modèle à l'ovale plus allongé, aux grands yeux largement ouverts, aux traits irréguliers et pensifs, pleins de distinction aristocratique et d'élégante mélancolie, sur lesquels tantôt se joue un mystérieux sourire, et tantôt se répand une expression de languissante tristesse ou de passion douloureuse. Depuis les filles de Jéthro des fresques de la Sixtine, où il apparaît pour la première fois, jusqu'à la semeuse de roses du *Printemps* ou à la Vénus Anadyomène, depuis *la Madone de Berlin* ou *la Madone de saint Barnabé* jusqu'à *la Madone à la grenade* ou aux jeunes femmes de la villa Lemmi, ce même type se rencontre à travers toute l'œuvre de Botticelli, tantôt paré d'un charme un peu sensuel, plus affiné tantôt et plus noble dans sa rêverie triste et comme un peu lassée. On y sent combien Botticelli était attiré vers la fragilité de la grâce féminine, combien ces mobiles visages lui semblaient, mieux que des traits d'hommes plus accusés et plus rigides, capables d'exprimer ces manifestations de l'âme que sa sensibilité mélancolique se complaisait à étudier et à peindre.



Cliché Alinari.

SAINTE CATHERINE ET SAINT AUGUSTIN.

Détail de *la Madone de Saint-Barnabé* (entre 1485 et 1490).
Académie des Beaux-Arts, Florence.

On a pu reprocher justement à Botticelli de manquer un peu d'énergie virile, et j'ai signalé déjà, comme un trait caractéristique, tout ce qu'il a, dans le Moïse de la Sixtine, mis de faiblesse et de pitié. Son idéal de beauté s'inspirait essentiellement du type féminin. Il était médiocrement séduit par la splendeur de la force physique, par la robuste magnificence des musculatures masculines; il aimait mieux les formes élancées et sveltes, dont l'allongement et la souple élégance satisfaisaient son goût naturel de la ligne expressive et harmonieuse; il aimait les visages inquiets et graciles, où transparaissent les émotions d'une âme, et qui offraient une si riche matière à sa curiosité psychologique, à sa recherche des sentiments passionnés, à son amour des mystérieuses expressions.

De même il a pris plaisir, dans la plupart de ses figures, à peindre des types abstraits plus encore que des personnes vivantes. C'est une idée, une émotion, un sentiment qu'il s'applique à traduire, plutôt qu'une action où participent des personnages réels. Toutefois, il ne faut point oublier à quel point ce souple et mobile génie a été capable, quand il l'a voulu, d'observation aigüe, sincère et précise; comment, pendant une période assez longue de sa vie, cet idéaliste, ce poète, s'est révélé le digne rival des grands maîtres du réalisme, ses contemporains. J'ai insisté déjà sur tout ce qu'il y a de vie intense, de recherche patiente et attentive du vrai dans les portraits qui nous restent

de Botticelli, ou dans des pages telles que *l'Adoration des Mages* et les fresques de la Sixtine; ce sont là des œuvres qui ne permettent point de tenir pour négligeable ce côté, trop rarement mis en lumière, de l'art du grand peintre florentin. Mais cette manière réaliste s'accordait mal au fond de sa nature intime et ne pouvait être chez lui que passagère : avant tout, Botticelli était un délicieux poète, épris d'un idéal de grâce harmonieuse et de pure beauté, une âme rêveuse et tendre, avide de sensations rares et d'émotions raffinées.

## II

Si l'on considère à un point de vue plus technique l'œuvre de Botticelli, il faut reconnaître que la composition ne fut point sa préoccupation essentielle, et que ses tableaux ont rarement la belle et simple ordonnance des ouvrages d'un Ghirlandajo ou d'un Pérugin. Non qu'il fût incapable de grouper heureusement les figures : *l'Adoration des Mages, la Vierge du Magnificat*, *la Madone à la grenade*, sont des merveilles d'arrangement savant et harmonieux. Mais la richesse de son imagination l'entraînait souvent à multiplier les personnages, au point de créer quelque confusion, et surtout il était trop attiré par l'expression individuelle pour prendre grand souci de subordonner les détails à une idée maîtresse. C'est pour cela que ses figures isolées, que certains groupes partiels même, sont admirables, mais que l'ensemble

laisse trop souvent une impression d'incohérence et de complication. Et c'est de même à cette attention toute concentrée sur la figure humaine qu'il faut attribuer le mépris où Botticelli affectait de tenir le paysage. Il disait volontiers, au rapport de Léonard, que c'était là une étude tout à fait inutile, et qu'il suffisait de lancer au mur une éponge chargée de différentes couleurs pour obtenir un effet comparable à celui du plus beau paysage. Sans doute, il ne faut point exagérer la portée de cette boutade célèbre. Botticelli a prouvé maintes fois quelle connaissance intime il avait de la nature, combien il aimait les fleurs, parure du printemps florentin, et il n'a point dédaigné de chercher de subtiles harmonies entre les thèmes qu'il traitait et la tonalité des sobres paysages qu'il plaçait au fond de ses tableaux. Pourtant l'humanité, dans la complexe variété de ses émotions sentimentales, l'intéressait davantage; de même que pour la bien exprimer, il lui est arrivé souvent de négliger la composition, ainsi il n'a guère demandé à la nature qu'un moyen de rendre plus visible le sentiment qui emplit les âmes.

Pareillement, ce grand peintre semble avoir pris de la couleur peu de souci. C'est un fait digne d'attention qu'il n'a point cherché à profiter des nouveautés que son temps apportait dans ce domaine. Il n'a jamais fait emploi de l'huile, et s'en est tenu aux procédés anciens de la fresque et de la *tempera*. Il a peint généralement sur bois, quelquefois sur toile,

avec un soin minutieux et attentif, avec de curieuses recherches où se reconnaît la marque de sa primitive éducation d'orfèvre. Plus que tous les peintres de son temps, Botticelli a employé l'or dans ses peintures ; il l'a répandu en touches légères sur les blondes chevelures de ses anges et de ses déesses, dans *le Magnificat* comme dans *le Printemps* ou dans *la Naissance de Vénus* ; il a enveloppé plusieurs de ses compositions d'une chaude atmosphère d'or qui rayonne. Il a aimé semblablement le luxe de la parure, le chatoiement des bijoux somptueux (une des Grâces du *Printemps* porte au cou un joyau qui est une merveille), et l'on a justement remarqué que, de cet emploi de l'or, rarement tenté de cette sorte, jamais artiste n'a tiré meilleur parti. Plus tard, à ce fini délicat, Botticelli, après la Sixtine, a substitué un faire plus large, plus hardi, plus vigoureux, qui a fini par glisser jusqu'à une hâte un peu négligente. Pourtant, à aucun moment de sa vie, Sandro n'a été vraiment un coloriste. Sans doute, il a obtenu des réussites admirables : *l'Adoration des Mages* ou *le Magnificat* sont d'une harmonie de teintes incomparable ; dans la *Judith* ou dans les fresques de la villa Lemmi, il y a des colorations d'une délicatesse et d'une douceur exquises. Et sans doute aussi, l'altération des couleurs primitives ou le zèle intempérant des restaurateurs laissent mal juger de la valeur de certains de ses ouvrages. Néanmoins, le plus souvent, le coloris de Botticelli est un peu pâle et froid,

ou bien, au contraire, vers la fin de sa vie surtout, il vibre en contrastes trop heurtés, en tonalités trop brutales. Le défaut qui apparaît dans la composition se manifeste également dans la couleur ; on y trouve quelque surcharge ; le détail isolé est heureux et juste, l'ensemble manque parfois d'harmonie.

Aussi bien est-ce sur le dessin des lignes, sur le mouvement des figures, que Botticelli a porté l'essentiel de son effort. Certes, son dessin est incorrect souvent ; on a signalé bien des fois le manque de proportion de ses personnages, l'allongement artificiel et voulu de ses sveltes et graciles corps de femmes ; on a remarqué la petitesse excessive des têtes, la longueur démesurée des mains étroites et sèches, la lourdeur des pieds trop grands, et tout ce que certaines attitudes ont de manière dans leur élégance. Il est certain que la recherche de la ligne expressive a parfois entraîné Botticelli à des effets singulièrement tourmentés et bizarres, et qu'il a fini par plier et tordre ses figures en des contorsions assez étranges. Rarement pourtant peintre a senti plus profondément les qualités propres de la ligne comme élément de beauté, et n'en a mieux compris le puissant effet décoratif. Dans la souplesse délicate de ses nus, dans la complication savante de ses draperies, dans la grâce élégante de ses longs corps, il y a une harmonie, une « symphonie des lignes » qui, selon le mot de M. Berenson, font du peintre du *Printemps*, de *la Naissance de Vénus*, des fresques de la

villa Lemmi, « le plus grand artiste pour le dessin de la ligne que l'Europe ait jamais connu »[1].

C'est ce qui apparaît surtout dans l'art savant avec lequel le maître a représenté les mouvements. Il avait en sa jeunesse, à l'école de Pollaiuolo, appris tous les secrets de l'anatomie humaine ; il en garda juste ce qu'il fallait pour faire de ses figures la manifestation suprême de la grâce vivante. Il a aimé pardessus tout les gestes aisés et souples, les attitudes dansantes et légères, qui semblent rythmées au son d'une musique invisible, les chevelures dénouées flottant doucement autour des visages, les molles draperies caressées par la brise. Aux choses inanimées même il a communiqué quelque chose de ce mouvement, aux vagues qui ondulent sous la conque de Vénus Anadyomène, à l'atmosphère qu'on sent toute pleine d'un souffle rafraîchissant et vivifiant. Partout il y a un sens de la vie traduit admirablement par des mouvements sans effort, des trouvailles d'attitudes, d'entrelacements qui se résolvent en lignes admirables.

« On ne saurait, dit très bien M. Supino, attribuer à Botticelli le mérite d'avoir créé des formes nouvelles et inauguré une technique nouvelle de l'art. Mais nul n'a eu à un degré supérieur le culte du sentiment porté à son idéal, la puissance et l'originalité de l'imagination... Il agite, il plie, il tord, pour ainsi parler, ses élégantes créations ; mais, avec une

1. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, p. 75.

habileté raffinée, il en caresse les formes, il en suit les lignes dans leur détail le plus minutieux. Il donne à tout un caractère décoratif. En un mot, Botticelli est un adorateur de la forme. Nul, plus que lui, n'a connu en maître le rythme de la ligne, l'esprit du mouvement, l'expression de la vie émue [1]. »

## III

Par toutes ces qualités, Botticelli, entre les années 1484 et 1491, était dans la plénitude de sa gloire. Ses contemporains l'égalaient aux plus grands maîtres de l'époque, à Ghirlandajo, à Pérugin ; ses compatriotes le comblaient de commandes et d'honneurs. Le 5 janvier 1491, la Seigneurie le nommait membre de la commission chargée d'examiner les projets présentés pour la construction de la façade du Dôme ; quelques mois plus tard, le 18 mai, il était désigné pour exécuter avec Ghirlandajo, à Santa Maria del Fiore, une suite de mosaïques destinées à décorer la chapelle de Saint-Zénobius. Les sujets antiques qu'il avait mis à la mode, les peintures religieuses conçues selon la formule qu'il aimait, trouvaient à Florence une faveur universelle, et beaucoup d'artistes s'appliquaient à imiter sa manière. Son atelier enfin était fréquenté par une foule d'élèves. « Il aimait, dit Vasari, au delà de toute mesure, ceux qu'il reconnaissait désireux d'étudier l'art [2] ». Il était en consé-

1. Supino, *Botticelli*, p. 8-9.
2. Vasari, t. III, p. 321.

quence fort populaire parmi cette jeunesse, et pour toutes ces raisons on conçoit qu'il ait fait école parmi les peintres de son temps.

On rencontre aujourd'hui, dans un grand nombre de musées et de collections privées, des tableaux où se reconnaît nettement la manière botticellienne, et dont beaucoup sont pompeusement parés du nom même du maître, et ce n'est point chose aisée, dans cette masse d'ouvrages, de déterminer exactement ce qui lui appartient en propre, ce qui revient au contraire à son école ou à son influence. On s'est, en ces dernières années, préoccupé de faire ce départ difficile, et les ingénieuses recherches de M. Berenson, en particulier, ont apporté quelque lumière en ces délicats problèmes. Malgré cela, il serait plus que téméraire, dans une étude qui commence à peine, de prétendre apporter des précisions trop absolues : c'est donc sous toutes réserves que l'on a tenté ici un classement sommaire de ces œuvres multiples sorties de l'école de Botticelli.

Parmi les élèves du peintre, le plus célèbre assurément fut Filippino Lippi. D'autres, moins illustres, ne furent pas pour le maître de moins fidèles collaborateurs. On cite parmi eux Jacopo di Domenico Papi, qui, dès 1480, était à l'atelier de Sandro, Giovanni di Benedetto Cianfanini, Biagio di Antonio Tucci, bon garçon un peu médiocre et naïf, auquel, s'il faut en croire Vasari, Botticelli faisait parfois des plaisanteries de rapin assez divertissantes[1], Jacopo

1. Vasari, t. III, p. 319-320.



Cliché Alinari.

LA MADONE A LA GRENADE (ENTRE 1485 ET 1490).
Musée des Offices, Florence.

di Francesco Filippi, d'autres encore, tous nés entre 1462 et 1469, ce qui semble bien reporter au moment où le peintre revint de Rome la grande vogue de son atelier. On peut également nommer, parmi ses disciples, Bartolommeo di Giovanni, un ancien élève de Ghirlandajo, qui passa plus tard à la *bottega* rivale [1], Jacopo del Sellaio, qui, après avoir été le camarade de Sandro chez Filippo Lippi, devint ensuite un de ses plus attentifs imitateurs [2], et surtout l'artiste anonyme et remarquable que M. Berenson a désigné sous le nom de *l'Ami de Sandro (Amico di Sandro)* [3]. Parmi eux, certains étaient des peintres d'un talent véritable, qui, tout en subissant l'influence de Botticelli et en reproduisant volontiers les motifs qu'il aimait, gardaient pourtant jusque dans l'imitation du maître quelque chose de leur personnalité propre. Tel est, par exemple, l'auteur inconnu de la jolie *Madone* du Louvre, qui rappelle si curieusement la manière de Filippo Lippi et qui peut-être fut inspirée par quelque dessin de la jeunesse de Sandro. Tel est particulièrement cet *Ami de Sandro,* auquel M. Berenson a restitué quelques-unes de ces œuvres discutées, longtemps attribuées à Botticelli, comme la *Madone* de Naples

1. Cf. Berenson, *Alunno di Domenico (Burlington Magazine*, 1903).

2. Cf. Mackowsky. *Jacopo del Sellaio (Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml.*, 1899) et Mary Logan, *Jacopo del Sellajo* (*Rev. Archéol.*, 1900).

3. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, t. I, p. 46-69.

et la *Madone* de Santa Maria Nuova, et certains portraits, comme *la Belle Simonetta* du palais Pitti, le *Julien de Médicis* du musée de Bergame, ou la *Catherine Sforza* du musée d'Altenbourg, auquel il fait honneur surtout de quelques créations tout à fait charmantes, telles que le *Tobie et les archanges* du musée de Turin et les panneaux de *l'Histoire d'Esther*, partagés actuellement entre Chantilly et la galerie Lichtenstein de Vienne. Très finement, M. Berenson a défini les traits caractéristique de l'œuvre de ce peintre, mort jeune, à ce qu'on peut supposer, aux environs de 1485, et qui, tout en imitant volontiers la manière de Sandro, semble avoir eu l'inspiration moins profonde, une facilité un peu hâtive qui sent l'improvisation, et qui, en tout cas, se distingue nettement de Botticelli par les qualités très différentes de son coloris : artiste digne d'attention assurément, moins bien doué que le maître et plus superficiel, mais qui séduit par le charme de sa couleur, la vivacité primesautière de ses impressions, et qui, tout en imitant d'assez près son illustre contemporain, a su garder une personnalité distincte.

C'est à quoi justement ne réussirent guère tant d'autres disciples de Botticelli. La plupart d'entre eux se sont contentés de répéter, avec plus de négligence dans l'exécution et plus de dureté dans le dessin, les motifs favoris du maître, ses Madones plaintives, ses anges compatissants et graves ; ils lui ont emprunté la complication de ses draperies, la

profusion des ornements et des fleurs qu'il aimait. De ces œuvres médiocres, dont l'âme est absente et qui, par l'exagération des attitudes alanguies et penchées, semblent parfois presque la caricature de l'art de Sandro, il ne vaut point la peine de dresser longuement la liste[1]. Du moins attestent-elles la vogue extraordinaire dont jouissaient alors les œuvres de Botticelli, et que prouve mieux encore l'empressement des artistes du temps à répéter tous les thèmes, antiques ou chrétiens, qu'il avait consacrés. Bartolommeo di Giovanni a peint ainsi la *Bataille des Centaures et des Lapithes* (collection Austen, à Horsmonden), l'*Histoire d'Io* (à Langton, en Écosse), le *Mariage de Thétis* et le *Triomphe de Vénus* (au Louvre) ; Jacopo del Sellaio a illustré de même l'*Histoire d'Orphée et d'Eurydice*. D'autres ont fabriqué par douzaines des anges et des Madones, œuvres inégales, médiocres souvent, mais qui montrent, de même que les thèmes empruntés à la mythologie classique, tout ce que les délicieuses fictions et les mystiques conceptions de Botticelli offraient également d'attrait aux Florentins de son siècle, quelle étroite sympathie, intellectuelle et sentimentale, unissait le maître au milieu où il vécut.

1. Je note au hasard, comme des types de cette catégorie, la *Madone* de la galerie Borghèse à Rome, *la Madone Canigiani* à Vienne, *la Madone Raczynski* à Berlin, œuvre probable de Biagio Tucci, *la Madonna del Passeggio* au palais Pitti (nº 357), si excessive dans sa recherche de langueur, etc.

Entre tant d'œuvres d'école, quelques-unes pourtant méritent de retenir davantage l'attention : ce sont celles où l'on peut entrevoir quelque trace d'une collaboration directe du maître. « Sandro, dit Vasari, dessinait extrêmement bien, et tant, que beaucoup d'artistes s'efforçaient d'avoir de ses dessins[1]. » Beaucoup d'œuvres botticelliennes s'inspirent visiblement de quelque esquisse ou de quelque croquis soigneusement recueilli. On en trouve un exemple très frappant dans l'allégorie de *l'Abondance,* qui est à Chantilly, et dont l'auteur anonyme a combiné une figure de femme, empruntée à un beau dessin de Sandro, aujourd'hui au British Museum, avec une figure d'enfant, qui vient de l'une des fresques de la Sixtine. De même, dans la belle *Madone avec sept anges,* qui est au musée de Berlin, on reconnaît la touche du maître, et jusqu'au symbolisme qui lui est cher ; mais une autre main, visiblement, a traduit en peinture le thème créé par Botticelli.

Certains tableaux, enfin, semblent attester une collaboration plus intime encore. Il existe, on le sait, telles œuvres de l'artiste où il semble bien que quelqu'un de ses élèves ait travaillé avec lui : c'est le cas probablement de *l'Annonciation,* et aussi des panneaux qui représentent, d'après Boccace, l'histoire de Nastagio degli M. Onesti, et où Berenson croit reconnaître la main de Jacopo del Sellaio et de Bartolommeo di

1. Vasari, t. III, p. 323.

Giovanni[1]. Pareillement, on rencontre plusieurs peintures d'atelier, où il paraît bien que Botticelli a exécuté lui-même certains morceaux plus ou moins importants. On peut ranger dans cette catégorie la jolie *Madone* de la collection Heseltine, où le parapet, fait d'un bas-relief antique qui occupe le fond du tableau, rappelle les sculptures qui décorent *la Calomnie* et le *Saint Augustin* des Offices, où le type de la Vierge surtout offre une si étroite parenté avec *la Madone Poldi Pezzoli* qu'on n'y peut guère méconnaître la main de Sandro, où l'ensemble enfin est d'un caractère très botticellien et d'une qualité sensiblement supérieure à la plupart des œuvres d'école que nous étudions. On peut mettre à côté de cette charmante peinture *la Madone des roses,* retrouvée en 1900, qui orne aujourd'hui les appartements royaux au Palais Pitti, et où se marque nettement l'imitation de *la Madone de l'Ambrosienne*. La part personnelle de Botticelli y semble, au reste, bien moindre que dans *la Madone Heseltine;* et j'en dirai volontiers autant de *la Madone de Plaisance,* récemment retrouvée, et qu'il est assez malaisé d'apprécier sous l'épaisse couche de vernis qui l'obscurcit, et enfin du petit *tondo* fleuri de roses sauvages que possède la National Gallery (nº 226).

Aussi bien, la plupart de ces ouvrages d'école, où

1. Ces panneaux, longtemps conservés en Angleterre dans la collection de M. Leyland, se trouvent aujourd'hui, trois à Paris, chez M. Spiridon, un en Angleterre.

il est malaisé de déterminer exactement ce qui appartient à Botticelli, se ressemblent tous ou presque par un trait commun. Ils répètent ce qu'il y a de plus banal dans les œuvres authentiques du maître, de moins original dans son inspiration. Par leur tour de piété sentimentale et tendre, ils rappellent surtout *la Madone de l'Ambrosienne,* où nous avons reconnu déjà une des créations les moins profondes de Sandro. Par leur application à imiter les procédés chers à l'artiste, ils exagèrent volontiers le maniérisme dont il n'était point exempt. Mais, quelle que soit l'inégalité de leur mérite, l'abondance même avec laquelle se sont produits ces tableaux de sainteté n'est point pour l'historien un fait sans importance. On attribue généralement la plupart de ces dévotes peintures à la période qui suit l'année 1490. C'était le temps où Savonarole réveillait dans les âmes florentines une ardeur mystique, une ferveur chrétienne longtemps oubliées, où, dans son éloquent langage, le pieux dominicain se plaisait à glorifier la Vierge maternelle et douloureuse. Comme jadis la mode était allée aux sujets antiques, maintenant elle allait aux peintures sacrées. Les élèves de Botticelli donnèrent ample satisfaction à ces aspirations nouvelles de leurs contemporains : et aussi bien le maître lui-même s'était, plus passionnément que tous, jeté dans les bras de Savonarole.

---



# CHAPITRE VI

## Botticelli et Savonarole. — Les dernières œuvres (1491-1500).

### I

Au carême de 1491, dans Santa Maria del Fiore, Savonarole prononçait le premier de ces sermons enflammés et « terribles[1] », où il dénonçait la corruption du siècle, flétrissait les vices du clergé, et ne craignait point d'attaquer en face le gouvernement des Médicis. Une ère tragique s'ouvrait pour Florence. Pendant les sept années qui suivirent, successivement Botticelli vit disparaître la plupart de ceux qu'il avait connus et aimés, et s'écrouler la forme même de civilisation qui avait exercé tant de séduction sur son âme. En 1492, Laurent le Magnifique, son protecteur de tous les temps, mourait dans sa villa de Careggi ; en 1494, Politien, l'inspirateur de tant de ses œuvres, descen-

1. C'est l'expression dont Savonarole lui-même caractérise ce premier sermon.

dait à son tour dans la tombe. Puis c'était la chute des Médicis, l'entrée des Français dans la ville, le régime nouveau constitué sous l'influence de Savonarole, la cité dominée pendant près de quatre ans par l'ardent prieur de Saint-Marc, qui proclamait solennellement Jésus-Christ seigneur et roi de Florence et soulevait les âmes par les accents de son âpre et fougueuse éloquence. C'étaient les partis aux prises, républicains contre partisans des Médicis, *Piagnoni* contre *Arrabiati*, Dominicains contre Augustins, Savonarole contre Borgia, les complots domptés par la rigueur des exécutions, l'agitation incessante. C'étaient les demeures des Médicis saccagées par la populace, les admirables collections du Magnifique vendues à l'encan et dispersées, la précieuse bibliothèque préservée à grand'peine, et, au carnaval de 1497, le *Bûcher des vanités,* où l'on entassait, au chant des hymnes pieux, les meubles précieux, les parures somptueuses, les livres légers, les œuvres d'art trop païennes, toutes les élégances florentines sacrifiées en l'honneur de l'ascétisme. Et c'était enfin la tragédie finale, Savonarole arrêté, torturé, et après un rapide et inique procès d'Église, condamné, avec deux autres dominicains, à être pendu et brûlé sur le bûcher (23 mai 1498).

Dans ce grand bouleversement de sa patrie, que devint Botticelli ? Comme la plupart de ses contemporains, comme la plupart de ses amis les humanistes, comme Marsile Ficin, comme Politien, comme Pic



Cliché Alinari.

Anges dansant.

Détail du *Couronnement de la Vierge* (entre 1491 et 1498).
Académie des Beaux-Arts, Florence.

de la Mirandole, il n'avait pu entendre sans une admiration émue la parole puissante de Savonarole ; son âme impressionnable et mystique se donna tout entière à l'ardent prieur de Saint-Marc. On en trouve une preuve bien curieuse dans les fragments récemment retrouvés du journal qu'écrivit, durant cette époque troublée, le propre frère de Sandro, Simone Filipepi. On voit dans ces mémoires, où semble vibrer comme un écho des sentiments du peintre, l'enthousiasme qu'excitait parmi le peuple florentin le célèbre dominicain, l'amour passionné dont ses partisans entouraient ce prophète redoutable, qui annonçait tant de malheurs suspendus sur la cité, cet orateur sévère et rude, qui flagellait si hardiment les grands de la terre, et qui savait aussi, pour les humbles, être si bienveillant, si humain et si tendre. On y voit comment la foule se pressait sur les pas de son grand homme; comment, bien des heures avant qu'il montât en chaire, elle s'entassait dans Santa Maria del Fiore; comment elle éprouvait, à l'entendre, « comme un avant-goût du ciel », et le charme aussi que trouvaient les privilégiés à s'entretenir, dans les paisibles jardins du couvent de Saint-Marc, avec le moine sincère et pieux dont la parole les transportait au paradis. Vers cette âme intransigeante et haute, qui semblait montrer aux hommes le chemin du salut, Botticelli fut entraîné de toute l'ardeur de son exubérante nature ; il fut l'un des plus passionnés parmi ceux que l'on nom-

mait les *Piagnoni* (les pleureurs). Il mit son art au service de ce nouveau maître, comme jadis il l'avait mis au service des Médicis. Et quand, en 1498, Savonarole périt sur le bûcher de la place de la Seigneurie, il sentit profondément l'amertume de cette grande injustice.

Sans doute, il ne fut point alors, comme son frère Simone, obligé de quitter Florence ; les relations qu'il avait conservées avec la branche cadette des Médicis et l'amitié de Lorenzo di Pier Francesco le protégèrent contre les rigueurs dont on frappait les partisans du dominicain. Mais il garda pieusement le souvenir du moine dont il avait embrassé la cause, et il ne se consola point de sa perte. Dans son atelier, où se rassemblaient volontiers les artistes qui avaient comme lui aimé Savonarole, souvent on parlait du maître disparu, on discutait ses actes, on maudissait ses accusateurs. On rencontre dans le journal de Simone Filipepi la mention d'une de ces conversations, où Sandro, un jour de novembre 1499, adjurait un des juges de Savonarole « de lui dire en toute vérité si l'on avait trouvé en cet homme des crimes qui méritassent une mort si honteuse », et où il arrachait à son interlocuteur l'aveu de l'inique condamnation. Un attachement si profond, si durable, atteste l'empreinte dont le dominicain avait marqué l'âme de Botticelli : on conçoit que cette influence toute puissante ait eu de graves conséquences sur l'évolution de son génie.

## II

On lit dans Vasari :

En s'attachant avec obstination au parti de Savonarole, en faisant, comme on disait, le *piagnone*, Botticelli se détourna du travail. Et ainsi il se trouva finalement vieux et pauvre, à ce point que, si Laurent de Médicis, tant qu'il vécut, et ensuite des amis et d'autres gens de bien ne l'avaient soutenu, il serait proprement mort de faim [1].

Il y a dans ce passage plus d'une inexactitude. Un acte de 1498 nous montre en effet Botticelli vivant à cette date, avec son frère Simone, dans la vieille maison familiale de la Via Nuova, qui appartenait alors à ses neveux, et possédant en outre, en indivision avec Simone, une maison de campagne hors de la porte de San Frediano. Il n'était donc point réduit à la misère. Et de même l'affirmation qu'il négligea son art ne peut être acceptée qu'avec certaines réserves. Sans doute, en cette fin de sa vie, il perdit quelque chose de l'heureuse fécondité de ses belles années ; mais surtout, au contact de Savonarole, son art subit une transformation profonde.

Sans avoir, comme on le répète volontiers, un mépris farouche pour l'art, le dominicain avait tout au moins une conception assez austère du rôle de la peinture et de ses devoirs. Il blâmait sévèrement le choix de ces sujets mythologiques, « où une épouse

1. Vasari, t. III, p. 318.

chrétienne, disait-il, apprend les ruses de Vénus et les artifices de Vulcain, avant de connaître les faits et gestes des saintes femmes célèbres des deux Testaments ». Mais surtout il ne pardonnait pas aux artistes de prendre pour modèles de leurs figures sacrées les personnages de leur temps, si bien que « les jeunes gens vont disant, devant tel ou tel de leurs contemporains : « Voici Madeleine ou la Vierge, et voici saint Jean ». Dans ces préoccupations de réalisme, il ne voyait « qu'une coutume détestable, et qui témoignait d'un grand mépris pour les choses de Dieu », et il critiquait durement cette façon de costumer la Madone selon les modes de l'époque, alors que, déclarait-il énergiquement, « elle allait vêtue comme une pauvresse ». L'art qu'il aimait, c'était celui qu'il voyait aux parois de son couvent de Saint-Marc, l'art idéal d'un Fra Angelico.

Plus d'un artiste de son temps se convertit à ces doctrines austères. On rencontre parmi les plus chauds partisans de Savonarole des peintres comme Fra Bartolommeo et Lorenzo di Credi, des architectes comme le Cronaca, des sculpteurs comme les della Robbia et comme Michel-Ange. Botticelli, de même, voulut conformer désormais son art aux rigides enseignements du dominicain.

Lui qui jadis avait tant aimé les sujets profanes, lui qui avait représenté la chaste nudité de Vénus, le Printemps, les Grâces et l'Amour, il n'emprunta plus à l'antiquité que des thèmes graves et vertueux,

la mort de Lucrèce ou l'histoire de Virginie. Lui qui s'était tant complu aux conceptions d'un christianisme languissant et tendre, qui avait paré d'un charme tout humain ses anges et ses Madones, il chercha dans les légendes sacrées les épisodes tragiques et douloureux. Et pour traduire aux yeux ces inspirations nouvelles, son âme tumultueuse et passionnée rejeta toutes les élégances exquises d'autrefois. Il glissait déjà, on le sait, sur la pente de la manière ou de la violence ; il exagéra encore ces tendances où il inclinait. Pour être dramatique, il fut à plaisir violent, multipliant les gesticulations désordonnées, les attitudes tourmentées, la complication artificielle des draperies. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder ces panneaux, qui représentent des épisodes de la vie de saint Zénobius, et où le désir de l'émotion dramatique se manifeste par une agitation presque incohérente ; ou encore cette *Adoration des Mages*, qui est aux Offices (nº 3436) et que le peintre laissa inachevée. Si l'on compare ce tableau à ceux où jadis, plus d'une fois, Botticelli avait traité le même thème, on sent toute la passion profonde, toute l'exaltation religieuse qui l'enflammaient maintenant. Au lieu des Rois Mages, huit personnages — dans lesquels il faut reconnaître peut-être les Huit de la Seigneurie florentine — s'agenouillent devant la Sainte Famille. Autour d'eux, une foule pressée — gens de tout rang et de toute classe — s'agite et gesticule, et parmi ces spectateurs,

on se plaît à reconnaître certains des contemporains du peintre, et en particulier, sur la gauche, Savonarole, montrant à Laurent le Magnifique le Christ nouveau-né. Faut-il voir dans cette œuvre une sorte de commémoration symbolique de l'acte par lequel le prieur de Saint-Marc proclamait Jésus-Christ seigneur et roi de Florence? Il se peut. L'œuvre est en tout cas étrangement tourmentée et confuse, pleine d'agitations factices et d'excessives gesticulations.

La même recherche de l'émotion tragique apparaît dans la *Pietà* de Munich. On admet volontiers qu'elle fut inspirée au peintre par une de ces pathétiques descriptions de la Passion que Savonarole faisait dans ses sermons de la Semaine Sainte et qui provoquaient chez ses auditeurs une angoisse qui allait jusqu'aux larmes. Je consens qu'on y sente, comme on l'a dit, « palpiter toute la passion religieuse », et s'exhaler « le cri d'une âme troublée jusqu'au désespoir »[1]. Pourtant, avec ses couleurs sombres, son dessin incorrect parfois, les attitudes de douleur pâmée données aux personnages, l'œuvre est médiocrement émouvante. On y sent de l'enflure, de la manière, de la négligence aussi. Botticelli travaillait maintenant avec une sorte d'impatience fébrile, d'impuissance à soutenir tout effort prolongé, d'agitation inquiète qui le rendaient, plus encore qu'autrefois, inégal. De ses procédés de jadis,

1. Supino, p. 132.

il n'avait guère conservé que les pires, et il ne retrouvait plus que par moments quelque chose de sa maîtrise passée.

## III

Deux œuvres de cette dernière période sont à cet égard fort instructives, par le mélange qui y apparaît de défauts graves et de qualités éminentes, et aussi par ce que l'une d'elles nous apprend sur l'état d'âme de Botticelli au soir de sa vie.

A l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, on conserve un grand panneau représentant le *Couronnement de la Vierge*. On a fort discuté la date de cette peinture. Tandis que certains critiques la placent vers 1489 ou 1490 [1], M. Supino, au contraire, suppose qu'elle fut exécutée vers 1496 ou 1497 et y reconnaît une preuve du changement qui s'opéra chez l'artiste, sous l'influence de la prédication de Savonarole. Ce qui est certain, c'est que ce tableau d'autel fut fait pour une des chapelles de l'église de Saint-Marc, et ceci déjà permet de conjecturer que Botticelli se trouva par là en relations avec le célèbre dominicain. Il est incontestable, d'autre part, que l'œuvre offre des inégalités et des faiblesses, qui semblent bien la reporter à la fin de la carrière de Botticelli. Dans les quatre figures de saints qui occupent la moitié infé-

1. Cf., sur les raisons documentaires qui semblent justifier cette date, J. Mesnil (*Miscellanea d'Arte*, p. 87-98).

rieure de la composition, on constate des attitudes théâtrales à la fois et solennelles, un faire lourd et appuyé, une exécution tantôt sommaire et tantôt trop minutieuse, une certaine banalité surtout dans la conception des types ; le saint Augustin n'est guère qu'une réplique du saint Ambroise de *la Madone de saint Barnabé*. La partie supérieure du panneau, infiniment supérieure du reste, n'est point par ailleurs moins caractéristique. Le groupe de Dieu le Père couronnant la Vierge se détache, comme chez Fra Angelico et chez les peintres pieux dont il suivait la tradition, sur un fond d'or lumineux ; et s'y l'on y retrouve un souvenir assez précis de la fresque de Spolète où Filippo Lippi traita le même sujet, on y remarque davantage encore un retour à la manière dévote, un peu conventionnelle, des vieux maîtres que Savonarole aimait. C'est par le même respect de la tradition que figurent à l'arrière-plan ces séraphins aux ailes de flamme, dont l'effet n'est point fort heureux ; et dans la Vierge enfin, humblement inclinée, il y a des traces d'une indéniable banalité. Dans son arrangement traditionnel et pieux, l'œuvre ne serait donc guère autre chose qu'un tableau de sainteté assez indifférent, sans la ronde charmante des anges légers et souples qui, sous une pluie de roses, tournent autour de Dieu et de la Madone. Dans la grâce exquise de ces figures dansantes, dans l'élégante disposition de leurs draperies flottantes, dans l'expression d'amour et de ravissement qui anime leurs



La Nativité (1500).
National Gallery, Londres.

visages, dans l'ardeur de vie et de mouvement qui emporte les longs corps suspendus dans l'espace, Botticelli se retrouve en ce qu'il a de meilleur et de plus admirable (Pl., p. 137). Certes, le maître n'est plus à l'apogée de sa force créatrice, et, quelle que soit la date précise de l'œuvre, elle répond trop bien à l'idéal d'art que proposait Savonarole, pour n'être point née sous son influence. Mais, à côté des morceaux d'une banalité un peu conventionnelle, on y voit luire un dernier éclair de génie.

Le même contraste apparaît dans *la Nativité* de Londres et justifie par là même la date probable que nous attribuons au *Couronnement.* Sur le haut de ce tableau, le plus intéressant assurément de cette période finale de la vie de Botticelli, une inscription grecque est tracée, dont voici la traduction : « Ce tableau a été peint par moi, Alessandro, à la fin de l'année 1500, pendant les troubles de l'Italie, à la moitié du temps après le moment où se vérifia le chapitre XI de saint Jean l'Évangéliste et la seconde douleur de l'Apocalypse, quand Satan fut déchaîné sur la terre pour trois ans et demi. Passé ce terme, le démon sera enchaîné, et nous le verrons foulé aux pieds, comme dans ce tableau ».

On a fort épilogué sur le sens de ce texte assez énigmatique. Il est assez difficile pourtant de n'y point voir une allusion au supplice de Savonarole et à la réparation que ses partisans attendaient toujours de cette grande injustice. Le chapitre XI de l'Apo-

calypse parle, en effet, de ces prophètes de Dieu que « la bête qui monte de l'abîme » a vaincus et tués, et dont les habitants de la terre ont salué la mort avec joie, et du Jugement dernier qui viendra bientôt, où Satan, « l'accusateur de nos frères, celui qui les accusait jour et nuit devant notre Dieu », sera précipité à son tour, et où règnera enfin dans le monde la justice aux siècles des siècles. De qui Botticelli attendait-il cette réparation solennelle? On ne sait. En tout cas, l'inscription qu'il a mise à son tableau atteste amplement, avec la foi qu'il gardait à la mémoire de Savonarole, avec la tenace espérance qu'il conservait de la réhabilitation prochaine, l'état d'extraordinaire agitation, d'exaltation mystique où vivait cette âme passionnée et troublée : c'est tout cela qu'il tenta d'exprimer dans cette œuvre symbolique entre toutes.

La composition de ce petit panneau est assez compliquée, partagé qu'il est, comme le *Couronnement*, en deux registres superposés. En bas, autour de la Sainte Famille, abritée sous un humble toit de chaume, les bergers s'agenouillent, amenés par des anges ; au premier plan, de petits démons disparaissent parmi les rochers, tandis que trois anges reçoivent en les embrassant trois hommes en vêtements sombres, où l'on veut reconnaître Savonarole et ses deux compagnons de martyre. En haut, sur le toit de la chaumière, trois anges chantent le *Gloria in excelsis*, et au-dessus d'eux, flottant en plein ciel,

tourne une ronde éperdue d'anges qui tiennent en main de longues branches d'olivier. Pareillement, les anges du registre inférieur portent, eux aussi, des rameaux d'olivier, et de même les personnages humains sont tous couronnés d'olivier : comme si le peintre avait voulu par là annoncer la paix et la joie promises à l'humanité, symboliser le triomphe réservé, comme on le lit sur le rouleau que porte un des anges, « aux hommes de bonne volonté », et prophétiser la victoire finale du bien sur le mal (Pl., p. 145).

Peu d'œuvres font mieux comprendre tout ce qu'il y avait chez Botticelli de ferveur ardente, combien il était capable d'émotion profonde et de mystiques extases. Peu d'œuvres montrent mieux aussi tout ce que cette exaltation coûta à son génie. Dans cette peinture passionnée, comme dans les dessins conservés aux Offices, où l'on trouve la première pensée de certains morceaux de *la Nativité*, l'inégalité d'exécution apparaît prodigieuse. Le dessin est incorrect, la composition confuse, les proportions sont peu exactes, les figures traitées avec une négligence qui sent la hâte ; d'autre part, l'esquisse du groupe des trois anges chantant est une merveille de grâce et d'élégance, et la ronde des anges, alternativement vêtus de blanc, de vert sombre et de rouge, rappelle, par l'harmonie exquise du coloris, par le rythme charmant de leur danse légère, par l'émotion de leurs visages ravis, ce que Botticelli, le grand poète de la ligne expres-

sive, avait peint aux plus belles années de sa carrière.

*La Nativité* de l'année 1500 semble, autant qu'on en peut juger, être la dernière œuvre que peignit le maître; et Vasari, en ce sens, a raison de dire que Botticelli abandonna la peinture vers la fin de sa vie. Il avait donné à Savonarole cette dernière preuve de confiance et d'amour, employé à lui rendre témoignage le dernier effort de son génie. Désespéré, vieilli, lassé, il se réfugia dans la compagnie d'une autre grande âme, victime elle aussi de l'injustice des Florentins. Il consacra ses dernières années à illustrer *la Divine Comédie.*





# CHAPITRE VII

Les dernières années de Botticelli (1500-1510).
L'illustration de Dante.

Botticelli, dit Vasari, dessinait extrêmement bien, et énormément [1] ». Les dessins isolés qui nous restent de lui sont cependant fort peu nombreux. Il est possible que, selon l'ingénieuse conjecture de M. Berenson, beaucoup de ces feuillets détachés aient péri, usés par les élèves du maître, qui y cherchèrent si volontiers des modèles. En tout cas, en dehors d'une dizaine de pièces conservées aux Offices, de quelques morceaux que possède l'Ambrosienne, et de la très belle étude en bistre, représentant *l'Abondance*, qui est au British Museum, il ne reste rien, dans cette catégorie, que l'on puisse, avec certitude, attribuer à Sandro [2]. Et aussi bien ces esquisses, pour intéressantes qu'elles

1. Vasari, t. III, p. 323.

2. Sur les dessins de Botticelli, cf. Berenson, *The drawings of Florentine painters,* t. I, p. 60-66 et pl. 40-44. Le catalogue raisonné des dessins du maître se trouve au tome II, p. 28.

soient, ne nous apprennent au fond rien de bien nouveau sur la manière de l'artiste. On y trouve la même grâce rêveuse, le même raffinement subtil, le même traitement des draperies, la même beauté de la ligne enfin, que nous avons bien des fois déjà signalés dans les peintures de Botticelli. Il serait donc assez superflu de nous arrêter longuement à l'œuvre dessiné de Sandro, si nous ne possédions, en outre, datant des dernières années de la vie du maître, une longue suite de dessins tout à fait curieux : c'est la série qu'il composa pour l'illustration de la *Divine Comédie*.

Les humanistes de l'entourage des Médicis n'avaient pas eu moins d'admiration pour Dante que pour les grands écrivains de l'antiquité classique. Laurent le Magnifique lui-même a traduit en italien le traité *De la Monarchie;* Cristoforo Landini a composé un savant commentaire de *la Divine Comédie*, qui fut présenté solennellement à la Seigneurie florentine, et qui prit place dans l'édition fameuse du poème publiée à Florence en 1481. Il semble bien que, dès ce moment, l'attention de Botticelli, toujours prompt à suivre les tendances de son temps, avait été attirée de ce côté. Dans l'édition de 1481, on trouve, en effet, accompagnant les premiers chants de *l'Enfer*, dix-neuf gravures sur cuivre, qui offrent une ressemblance assez frappante avec les dessins de l'artiste dont je vais parler. Sans doute, le graveur, fort malhabile du reste, a simplifié énormé-

ment les esquisses de Sandro ; et, d'autre part, le départ de Botticelli pour Rome, en interrompant son travail, arrêta au XIX[e] chant l'illustration entreprise. Ce n'est point pourtant un fait sans intérêt de constater l'enthousiasme que le peintre, dès cette date, éprouvait pour l'œuvre de Dante. Il ne devait pas tarder à y revenir.

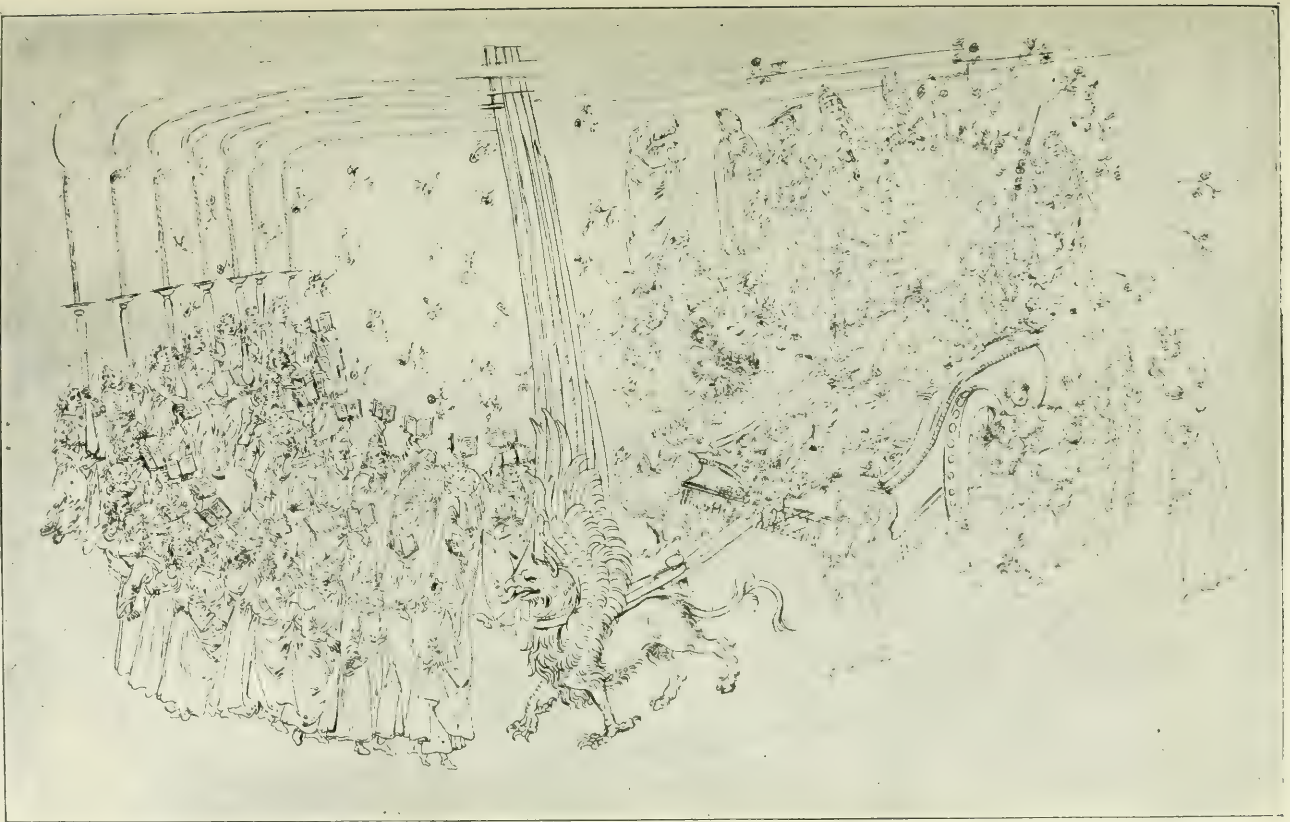
Vasari raconte qu'après son retour de Rome, Botticelli commenta et illustra une partie de la *Divine Comédie*, et « qu'il perdit beaucoup de temps à cette œuvre, qui l'empêcha de faire d'autres travaux et mit beaucoup de désordre dans sa vie [1] ». Le biographe inconnu du maître, qu'on appelle *l'Anonyme Gaddiano,* a précisé fort heureusement ces indications un peu vagues et suspectes : « Botticelli, dit-il, illustra un Dante sur parchemin, destiné à Lorenzo di Pier Francesco dei Medici; ce fut une œuvre qu'on tint pour merveilleuse ». On connaît déjà ce cousin du Magnifique, pour qui Sandro travailla en d'autres circonstances encore, et qui, en 1496, était un des protecteurs attitrés de l'artiste [2]. Une heureuse fortune nous a conservé en outre le manuscrit même qui fut illustré pour lui. Retrouvé, il y a une cinquantaine d'années environ, par Waagen, dans la collection du duc d'Hamilton, ce précieux ouvrage

1. Vasari, t. III, p. 317.

2. C'est ce qu'atteste la lettre adressée, à cette date, par Michel-Ange à Botticelli, pour remercier, par son entremise, Lorenzo di Pier Francesco.

a passé, en 1882, au musée de Berlin; il comprend 88 feuillets sur parchemin, dont 85 contiennent des dessins tracés avec une pointe d'un métal souple, mélange de plomb et d'argent, et qui ont été repassés ensuite à l'encre plus ou moins fortement. Seize feuillets, qui renfermaient les premiers chants de *l'Enfer*, manquent malheureusement au manuscrit de Berlin; mais, depuis lors, Strzygowski a découvert, en 1886, à la Bibliothèque Vaticane, huit feuillets tout semblables, par la qualité du parchemin, par l'écriture et par le style de l'illustration, à ceux de l'ancienne collection Hamilton. Nous possédons donc la plus grande partie de l'œuvre considérable à laquelle Botticelli consacra, à ce qu'il semble, les dernières années de sa vie.

Il faut avouer sans ambages qu'on éprouve, à regarder ces dessins, une réelle et profonde déception, et que le mérite en est singulièrement inégal. Malgré l'enthousiasme qu'il éprouvait pour Dante, Botticelli paraît avoir été absolument impuissant à rendre la sublime grandeur, la dramatique puissance des scènes de *la Divine Comédie.* Au lieu de choisir, pour les mettre en relief, les épisodes les plus caractéristiques et les plus beaux, il s'est attaché, au contraire, à suivre pas à pas le texte du poème et à en reproduire minutieusement les multiples détails; de plus, reprenant le procédé, cher aux illustrateurs du moyen âge, et que lui-même avait jadis employé à la Sixtine, il a, sans cesse, sur le même feuillet, répété



DANTE RENCONTRE LE CHAR DE L'ÉGLISE.

Dessin pour *la Divine Comédie* (Purgatoire, XXX). — Cabinet des Estampes du Musée de Berlin.

jusqu'à quatre ou cinq fois les mêmes groupes — celui de Virgile et Dante en particulier; — et l'on devine quelle confusion extrême ce système d'illustration introduit dans son œuvre. Comme on l'a dit justement, il n'y a là « qu'une sorte de traduction juxtalinéaire, qui a le mérite sans doute de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture. Mais, par une conséquence inévitable, toute indépendance fait défaut; aucune communion réelle ne s'établit entre le dessinateur et le poète ; le commentaire *verbum verbo* a étouffé l'interprétation vivante; le détail a effacé l'ensemble ; la lettre a tué l'esprit ».

Joignez à cela le procédé employé par l'artiste pour le dessin de ses figures. Elles sont en général représentées à l'aide d'un simple contour, sans ombres, avec un modelé sommaire et à peine indiqué; ce qui, en leur ôtant tout accent, achève de rendre certaines compositions proprement inextricables. Enfin, il faut avouer que la traduction de certaines scènes est parfois presque puérile, comme si l'artiste avait, quand il les composa, perdu l'essentiel de sa puissance créatrice, et que l'ensemble apparaît d'ordinaire singulièrement froid et monotone, comme si l'imagination fatiguée de Botticelli avait été impuissante à se renouveler, ou s'était sentie paralysée par la grandeur écrasante du sujet.

Si toutefois on considère ces dessins, non point

1. Ch. Ephrussi, *la Divine Comédie illustrée par Sandro Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1885, t. I, p. 416).

comme une interprétation — évidemment manquée — de *la Divine Comédie*, mais en eux-mêmes, on y retrouvera sans doute quelques-unes des meilleures qualités du maître, cette élégance de la ligne qui fut le trait essentiel de son génie, cette grâce souple des mouvements et des draperies, cette recherche de l'expression qu'il aima et poursuivit toute sa vie. Il faut accorder, d'autre part, qu'à mesure qu'on avance dans les chants du poème, l'artiste semble avoir volontairement changé de méthode, et, renonçant à suivre pas à pas le texte, s'être efforcé de simplifier ses compositions, d'y exprimer des émotions plutôt que d'y traduire des épisodes. Dans l'illustration du *Paradis*, Dante et Béatrice, parcourant les sphères successives du ciel, deviennent le centre et presque le thème unique de la composition ; et encore qu'il y ait quelque monotonie dans ce perpétuel tête-à-tête, pourtant, dans l'attitude de ces sveltes figures s'élevant à travers l'espace, on sent comme un dernier ressouvenir de cette grâce exquise dont Botticelli avait jadis paré ses créations (Pl., p. 157).

C'est pour cela aussi que, sauf un dessin, — l'admirable morceau, d'une anatomie si juste et si puissante, des géants enchaînés (*Enfer*, XXXI), — les illustrations de *l'Enfer*, d'une inspiration trop constamment tragique pour que le génie tout lyrique du peintre en ait pu rendre les sublimes visions, sont incontestablement les plus faibles de toute la série. Où Botticelli se retrouve, c'est dans les chants du

*Purgatoire*, dans ceux surtout du *Paradis*, quand il rencontre les motifs familiers dès longtemps à son art, les anges prosternés, les séraphins flottant dans l'espace, les figures de femmes, Mathilde ou Béatrice, à la ligne élégante et souple, à l'expression rêveuse ou ravie. Quelque chose se réveille alors en lui de sa poétique imagination de jadis, quelque chose réapparaît de la grâce harmonieuse du dessin d'autrefois. C'est un beau morceau, malgré une composition un peu confuse et certaines attitudes d'une violence outrée, que la représentation du char de l'Église (*Purgatoire*, XXX), où Béatrice apparaît parmi les anges, dont les uns portent de hauts candélabres, dont les autres dansent ou répandent les fleurs à pleines mains (Pl., p. 153). De même, tout l'art du maître se manifeste dans l'illustration du chant XXVIII du *Paradis*, dans cette grande page pleine d'une poésie mystique et visionnaire, où Dante et Béatrice s'élèvent au ciel, parmi les chœurs des anges qui chantent éternellement la gloire du Tout-Puissant. Dans les longues formes flottantes aux lignes onduleuses, aux souples mouvements, aux yeux extasiés, on retrouve quelque chose de l'inspiration qui, au soir de la vie du peintre, créait encore les anges du *Couronnement* et de *la Nativité;* et comme si l'artiste avait d'avance voulu marquer sa place dans la Jérusalem céleste, que tant de fois Savonarole avait fait entrevoir à ses disciples, sur la tablette que porte un des anges, il a inscrit, en lettres

microscopiques, son nom : *Sandro di Mariano.*

Il ne semble point, d'ailleurs, que Botticelli ait terminé cette illustration, où apparaissent tous les défauts et toutes les qualités qui marquent les œuvres de la fin de sa carrière. Les derniers feuillets sont restés blancs ; sur d'autres, des esquisses incomplètes et rapides attestent la hâte et laissent l'impression de l'inachevé. La mort de Lorenzo di Pier Francesco, qui s'éteignit en 1503, fit-elle tomber le crayon des mains de Botticelli ? Ou bien la fatigue plutôt, la maladie, l'empêchèrent-elles de poursuivre son œuvre ? Ou bien fut-ce la mort qui l'arrêta ? On ne sait. Sur les dernières années de la vie de Sandro, on n'a pour ainsi dire aucun renseignement. Il apparaît une dernière fois dans l'histoire, à la date de janvier 1504, comme membre de la commission chargée de choisir l'emplacement où serait placé le *David* de Michel-Ange. Par un hasard singulier, les hommes qu'il y rencontrait semblaient évoquer à ses yeux, en ses phases successives, toute l'histoire de sa vie. C'étaient Léonard de Vinci, l'ami de sa jeunesse, et Filippino Lippi, le fils de son premier maître, le meilleur de ses propres disciples ; c'étaient les peintres qui, jadis, avaient travaillé avec lui à la Chapelle Sixtine, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Pérugin ; c'étaient Giuliano da San Gallo, l'architecte favori des Médicis, et le bon Biagio Tucci, aux dépens duquel, autrefois, il s'était égayé si volontiers ; et c'étaient des hommes enfin qui, comme lui,



Béatrice et Dante entrent dans la sphère de Mars.

Dessin pour *la Divine Comédie* Paradis, XIV.

Cabinet des Estampes du Musée de Berlin.

avaient suivi et aimé Savonarole, le vieux Andrea della Robbia, Baccio d'Agnolo le sculpteur, et le Cronaca. On voit par les procès-verbaux de la commission que Sandro prit une part active à la discussion. Puis, de nouveau, l'ombre s'épaissit, et nous ne savons plus de lui qu'une chose, qu'il mourut le 17 mai 1510. Il avait 66 ans.

Pendant près d'un quart de siècle, Botticelli avait été un des maîtres les plus illustres de Florence ; il avait fait école parmi les peintres de son temps. Sa gloire pourtant s'effaça vite et son nom tomba promptement dans l'oubli. Aussi bien, au moment où il mourut, était-il déjà presque un disparu. La plupart des gens de sa génération, Laurent de Médicis, Politien, Lorenzo di Pier Francesco, Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, les Pollaiuoli, étaient descendus avant lui dans la tombe. Le goût public aussi avait changé, et l'artiste qui jadis avait représenté excellemment l'esprit de son époque, avait cessé d'être en harmonie avec son siècle : un autre idéal avait remplacé le sien. On conçoit donc que ses œuvres, jadis si goûtées, si populaires, aient cessé assez vite d'attirer l'attention. Si les critiques d'art, comme Vasari, en appréciaient encore le mérite, la foule s'en détourna bientôt négligemment. En 1598, moins de cent ans après la mort du peintre, quand le grand-duc Ferdinand Ier prit un décret destiné à assurer la conservation des chefs-d'œuvre rassemblés à Florence, sur la longue liste

des maîtres énumérés dans ce document, Botticelli n'est même pas mentionné à côté de Pérugin et de Filippino Lippi. Pendant les siècles suivants, Sandro partagea l'oubli commun où dormaient ensevelis tous les maîtres charmants du *quattrocento*, tous ces grands artistes si originaux, si savants, si sincères, que nous nous obstinons, je ne sais trop pourquoi, à nommer des « primitifs ». Ce n'est guère qu'au milieu du XIX[e] siècle que l'on a rendu à Botticelli la justice qui lui est due. Depuis le jour où Ruskin le découvrit, où les préraphaélites anglais l'adoptèrent, où le snobisme contemporain le consacra, son nom brille au ciel de l'art comme celui d'un maître unique et délicieux, l'un des plus originaux, l'un des plus séduisants qu'ait produits la première Renaissance.





# TABLEAU CHRONOLOGIQUE

| Années. | Événements notables. | Œuvres principales. |
|---|---|---|
| 1444 | Naissance de Botticelli. | |
| 1446 | 1er mars. Mentionné dans une *denunzia de' beni,* signée de Mariano, son père. | |
| 1457 | Février. Mention semblable. | |
| Vers 1460-1464. | Travaille à l'atelier de Filippo Lippi. | |
| Vers 1470. | Achevait son apprentissage dans l'atelier d'Antoine Pollaiuolo. | |
| 1470 | . . . . . . . . . . . . . . | *Le Courage (la Fortezza),* peint pour la Mercatanzia (Florence, Musée des Offices). |
| 1472 | Reçoit à son atelier Filippino Lippi, que lui amène Fra Diamante. | |
| 1473 | . . . . . . . . . . . . . . | *Saint Sébastien* (Berlin). |

| | | |
|---|---|---|
| Entre 1470 et 1474 | . . . . . . | *Holopherne* (Florence, musée des Offices).<br>*Judith* (Florence, musée des Offices).<br>*Madone Chigi* (Boston). |
| 1474 | Mai. Invité à travailler au Campo Santo de Pise. | |
| 1474 | Juillet-septembre. Séjourne à Pise. | |
| 1474 | Entre au service des Médicis. | |
| 1475 | . . . . . . . . . . . . . . | Bannière de Julien de Médicis, pour le tournoi de janvier 1475 (perdue). |
| 1475 | . . . . . . . . . . . . . . | *Mars et Vénus* (Londres, National Gallery). |
| Entre 1476 et 1478 | . . . . . . | *Adoration des Mages* (Florence, musée des Offices). |
| 1478 | . . . . . . . . . . . . . . | Chargé par la Seigneurie de peindre sur les murs du Bargello les effigies des condamnés de la conspiration des Pazzi (détruites). |
| 1480 | Mentionné dans une *denunzia di beni*, comme vivant à Florence, dans la maison paternelle. | *Pallas et le Centaure* (Florence, Palais Pitti).<br>*Saint Augustin* (Florence, église d'Ognissanti). |
| Avant 1481 | . . . . . . . . . . | *Vierge du Magnificat* (Florence, musée des Offices). |
| 1481 | Appelé à Rome par Sixte IV, mentionné dans un contrat du 27 octobre 1481. | |

| | |
|---|---|
| 1482 5 octobre. Chargé de décorer de fresques la salle d'audience du palais de la Seigneurie, à Florence. | |
| 1481-1483 . . . . . . . . . . | Fresques de la Sixtine. |
| 1483 . . . . . . . . . . . . . . | Fresques de la villa du Spedaletto, près de Volterre, peintes pour Laurent le Magnifique (détruites). |
| Vers 1484. Revient à Florence. | |
| Vers 1484-1485 . . . . . . . . | *Le Printemps* (Florence, Académie des Beaux-Arts).<br>*La Naissance de Vénus* (Florence, musée des Offices). |
| 1485 . . . . . . . . . . . . . . | *Madone de Santo Spirito,* peinte pour les Bardi (Berlin). |
| 1486 . . . . . . . . . . . . . . | Fresques de la villa Lemmi, peintes pour les Tornabuoni (Louvre). |
| 1487 . . . . . . . . . . . . . . | *Tondo* pour la salle d'audience des Massari.<br>Épisodes de l'histoire de Nastagio degli Onesti, peints pour le mariage Pucci. |
| Entre 1485 et 1490 . . . . . . | *Madone à la grenade* (Florence, musée des Offices).<br>*Madone de Saint-Barnabé* (Florence, Académie des Beaux-Arts).<br>*La Calomnie* (Florence, musée des Offices). |
| Vers 1490 . . . . . . . . . . | *Annonciation* (Florence, musée des Offices). |

| | | |
|---|---|---|
| 1491 | 5 janvier. Membre de la commission chargée d'examiner les projets pour la façade du Dôme. | |
| | Mai. Reçoit la commande de mosaïques pour la chapelle de saint Zénobius, au Dôme. | Épisodes de la vie de saint Zénobius (Dresde, musée Royal, et Londres, National Gallery). |
| Entre | 1491 et 1498. Botticelli attaché au parti de Savonarole. | *Couronnement de la Vierge* (Florence, Académie des Beaux-Arts). |
| 1496 | 14 juillet. Lettre adressée de Rome à Botticelli par Michel-Ange. | |
| 1498 | Mentionné dans une *denunzia de'beni* comme vivant à Florence, dans la maison familiale. | |
| 1499 | Mentionné dans le journal de Simone Filipepi, son frère, comme fidèle au souvenir de Savonarole. | |
| 1500 | . . . . . . . . . . . . . . | *Nativité* (Londres, National Gallery). |
| 1504 | Janvier. Membre de la commission chargée de choisir un emplacement pour le *David* de Michel-Ange. | |
| 1510 | 17 mai. Mort de Botticelli. | |

# CATALOGUE

DES

# ŒUVRES DE BOTTICELLI

CONSERVÉES DANS LES

## PRINCIPALES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

---

Cette liste a été établie en prenant pour base le catalogue dressé par M. Berenson, à la suite de ses *Florentine painters of the Renaissance*. On n'y trouvera donc point mentionnées un certain nombre de peintures que les catalogues officiels attribuent à Botticelli, et dont on a vu précédemment pourquoi elles doivent lui être retirées. La présente liste ne renferme que les œuvres qui appartiennent certainement au maître.

Les chiffres qui suivent l'indication B. (bois) ou T. (toile) indiquent, le premier la hauteur, le second la largeur du tableau en mètres.

### ALLEMAGNE

BERLIN. Galerie royale.

106. *Madone avec saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste (Madone Bardi).* B. 1,88×1,83.

1128. *Saint Sébastien.* B. 1,98×0,86.

DRESDE. Galerie royale.

12. *Scènes de la vie de saint Zénobius.* B. 0,66×1,82.

MUNICH. Ancienne Pinacothèque.

1010. *Pietà.* B. 1,37×2,11.

## ANGLETERRE

LONDRES. NATIONAL GALLERY.

592. *Adoration des Mages.* B. 0,51×1,39.

626. *Portrait de jeune homme.* B. 0,35×0,28.

915. *Mars et Vénus.* B. 0,70×1,73.

1033. *Adoration des Mages.* B. *Tondo* de 1,31 de diamètre.

1034. *Nativité.* T. 0,93×0,75. Datée de 1500 et signée.

COLLECTION L. MOND.

Deux panneaux de la *Vie de saint Zénobius.* B.

## ÉTATS-UNIS

BOSTON. COLLECTION J.-L. GARDNER.

*Madone et Enfant avec un ange (Madone Chigi).* B.

*La Mort de Lucrèce.* B.

## FRANCE

PARIS. LOUVRE.

1297. *Jeanne degli Albizzi et les trois Grâces.* Fresque. 2,12×2,84.

1298. *Laurent Tornabuoni et les arts libéraux.* Fresque. 2,38×2,70.

## ITALIE

BERGAME. MUSÉE MORELLI.

84. *Histoire de Virginie.* B. 0,81×1,68.

FLORENCE. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

73. *Couronnement de la Vierge.* B. 3,72×2,43.

74. Cinq épisodes sacrés : *l'Annonciation, Saint Augustin dans sa cellule, Saint Jean sur le bord de la mer, Saint Jérôme dans une grotte, Saint Éloi travaillant dans sa boutique.* Prédelle du numéro précédent. B. 0,19×2,66.

80. *Le Printemps*. B. 2,03×3,14.

85. *La Vierge, l'Enfant Jésus et divers saints (Madone de saint Barnabé)*. B. 3,26×2,68.

157. *Christ ressuscité*. B. 0,20×0,19.

158. *Mort de saint Augustin*. B. 0,20×0,37.

161. *Salomé portant la tête de saint Jean*. B. 0,20×0,39.

162. *La Vision de saint Augustin*. B. 0,20×0,37.

Ces quatre panneaux formaient probablement la prédelle du nº 85.

MUSÉE DES OFFICES.

39. *La Naissance de Vénus*. T. 1,73×2,72.

1154. *Portrait de Jean de Médicis*. B. 0,58×0,38.

1156. *Judith*. B. 0,28×0,21.

1158. *Holopherne*. B. 0,27×0,20.

1179. *Saint Augustin*. B. 0,40×0,26.

1182. *La Calomnie*. B. 0.61×0,90.

1269 bis. *La Vierge du Magnificat*. B. *Tondo* de 1,11 de diamètre.

1286. *Adoration des Mages*. B. 1,11×1,34.

1289. *La Vierge et l'Enfant Jésus (La Madone à la grenade)*. B. *Tondo* de 1,42 de diamètre.

1299. *Le Courage (La Fortezza)*. B. 1,63×0,85 (année 1470).

1316. *L'Annonciation*. B. 1,46×1,53.

3436. *Adoration des Mages* (inachevée). B.

PALAIS PITTI.

*Pallas domptant un Centaure*. T. 2,39×1,47.

PALAIS CAPPONI.

*Communion de saint Jérôme*. B.

ÉGLISE D'OGNISSANTI.

*Saint Augustin*. Fresque. 1,52×1,12.

MILAN. Musée Poldi Pezzoli.

156. *Madone et Enfant.* B. 0,51×0,38.

Bibliothèque Ambrosienne.

145. *Madone avec l'Enfant et des anges.* B. *Tondo* de 0,68 de diamètre.

ROME. Chapelle Sixtine au Vatican.

*La Tentation du Christ et la Purification du lépreux.* Fresque.
*Scènes de la vie de Moïse.* Fresque.
*Châtiment de Coré, Dathan et Abiron.* Fresque.
*Portraits de papes.* Fresque.

## RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG. Musée de l'Ermitage.

163. *Adoration des Mages.* B.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. — Ouvrages contemporains de Botticelli

*Il libro di Antonio Billi*, éd. Fabriczy (*Archivio storico italiano*, 1891).

*Il Codice dell' Anonimo Gaddiano*, éd. Fabriczy (*Archivio storico italiano*, 1893).

Vasari. — *Vite degli architetti, pittori e scultori*, éd. Milanesi, t. III. Florence, 1879.

Gaye. — *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Florence, 1839, 3 vol.

L.-B. Alberti. — *Della Pittura libri tre*, éd. Janitschek (*Kleinere Kunsttheoretische Schriften*). Vienne, 1877.

Politien. — *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, éd. Carducci. Florence, 1863.

Laurent de Médicis. — *Poesie*, éd. Carducci. Florence, 1859.

Simone Filipepi. — *Cronaca* (Villari et Casanova, *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita*. Florence, 1898).

## II. — Ouvrages modernes

### 1° Ouvrages d'ensemble sur Botticelli.

Ruskin. — *Ariadne Florentina*, Lecture VI, éd. de New-York.

Colvin. — *Botticelli* (Portfolio, 1871).

Pater. — *Studies of the Renaissance*. Londres, 1873.

Crowe. — *Sandro Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886).

WŒRMANN. — *Filippo Lippi, Sandro Botticelli und Filippino Lippi*. Berlin, 1879; 2e éd., 1888.

CARTWRIGHT. — *Sandro Botticelli* (Portfolio, 1882).

ULMANN. — *Sandro Botticelli*. Munich, 1893.

STEINMANN. — *Botticelli*. Bielefeld, 1897; 2e éd., 1903.

PLUNKETT. — *Sandro Botticelli*. Londres, 1900.

SUPINO. — *Sandro Botticelli*. Florence, 1900.

STREETER. — *Botticelli*. Londres, 1903.

CARTWRIGHT. — *Sandro Botticelli*. Londres, 1904.

DAVEY. — *Botticelli*. Londres, 1905 (recueil de 65 reproductions).

LAFENESTRE. — *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XVe siècle*. Paris, 1885.

MÜNTZ. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II. Paris, 1891.

LERMOLIEFF (MORELLI). — *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig, 1890-1893, 3 vol.

CROWE et CAVALCASELLE. — *Storia della pittura italiana*, t.VI. Florence, 1894.

BERENSON. — *The Florentine painters of the Renaissance*. Londres, 1896; 2e éd., 1902.

MORELLI. — *Della pittura italiana*. Milan, 1897.

SYMONDS. — *Renaissance in Italy*. Londres, 1899.

H. WÖLFFLIN. — *Die Klassische Kunst : Einführung in die italiënische Renaissance*, 3e éd. Munich, 1904.

**2° Ouvages spéciaux sur une œuvre ou un groupe d'œuvres.**

WAAGEN. — *Treasures of art in Great-Britain*. Londres, 1854.

EPHRUSSI. — *Les deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1882).

LIPPMANN. — *Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur gœttlichen Komœdie*. Berlin, 1885-1887; 2e éd., 1896.

EPHRUSSI. — *La* Divine Comédie *illustrée par Sandro Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1885).

STRZYGOWSKI. — *Die acht Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Dantes gœttlichen Komœdie im Vatican.* Berlin, 1887.

PÉRATÉ. — *Dessins inédits de Botticelli pour illustrer* l'Enfer *de Dante* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1887).

R. FÖRSTER. — *Die Verlaümdung des Apelles in der Renaissance* (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen,* 1887).

J. MEYER. — *Zur Geschichte der Florentinischen Malerei des XV Jahrh.* (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen*, 1890).

VENTURI. — *La Primavera nelle arti rappresentative* (*Nuova Antologia*, 1892).

WARBURG. — *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling.* Leipzig, 1893.

BERENSON. — *La Pallas de Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895).

BROCKHAUS. — *Forschungen über Florentinische Kunstwerke.* Leipzig, 1896.

VENTURI. — *Tesori d'arte inediti di Roma.* Rome, 1896.

JACOBSEN. — *Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli* (*Archivio storico dell' Arte*, 1897).

MÜNTZ. — *A propos de Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898).

J. P. RICHTER. — *Lectures on the National Gallery.* Londres, 1898.

HORNE. — *Quelques souvenirs de Sandro Botticelli* (*Revue archéologique,* 1901).

HORNE. — *The Story of a famous Botticelli* (*Monthly Review*, 1902).

HORNE. — *A lost Adoration of the Magi by Sandro Botticelli* (*Burlington Magazine*, 1903).

STEINMANN. — *Die Sixtinische Kapelle*, t. I. Munich, 1902.

POGGI. — *La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli* (*l'Arte*, 1902).

MESNIL. — *Quelques documents sur Botticelli* (*Miscellanea d'Arte,* I. Florence, 1903).

BERENSON. — *The Drawings of Florentine painters.* Londres, 1903, 2 vol.

BERENSON. — *Amico di Sandro* (*The Study and Criticism of Italian art*, t. I). Londres, 1903.

BERENSON. — *Alunno di Domenico* (*Burlington Magazine*, 1903).

MACKOWSKY. — *Jacopo del Sellaio* (*Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*, 1899).

MARY LOGAN. — *Deux tableaux de Jacopo del Sellaio au musée du Louvre* (*Revue archéologique*, 1900).



# INDEX ALPHABÉTIQUE

*Les noms en italiques sont les titres des œuvres.*

# TABLE DES GRAVURES

# TABLE DES MATIÈRES



Paris. — Imp. Georges Petit. — 16306-06.



